جامعة عين شمس

كلية الهندسة

قسم الهندسة المعمارية

الإنسان والمكان فى العمارة والأدب المصرى المعاصر

بحث مقدم من:

المهندسة المعمارية

ولاء أحمد السيد محمد نور

للحصول على درجة الماجستير فى الهندسة المعمارية

٢٠٠٤

جامعة عين شمس

كلية الهندسة

قسم الهندسة المعمارية

الإنسان والمكان فى العمارة والأدب المصرى المعاصر

بحث مقدم من:

المهندسة المعمارية

ولاء أحمد السيد محمد نور

للحصول على درجة الماجستير فى الهندسة المعمارية

٢٠٠٤

جامعة عين شمس
كلية الهندسة
قسم الهندسة المعمارية

الإنسان والمكان فى العمارة والأدب المصرى المعاصر

بحث مقدم من:
المهندسة المعمارية
ولاء أحمد السيد محمد نور
للحصول على درجة الماجستير فى الهندسة المعمارية

تحت إشراف
أ.د. ياسر محمد منصور
أستاذ التصميم المعماري بقسم الهندسة المعمارية
كلية الهندسة – جامعة عين شمس

٢٠٠٤

جامعــــة عيــن شمــس
كلية الهندسة
قسم الهندسة المعمارية

رسالة ماجستير

أســم الطالب: ولاء أحمد السيد محمد نور
عنوان الرسالة: الإنسان والمكان فى العمارة والأدب المصرى المعاصر
أسم الدرجة: (ماجستير)

لجنة الأشراف

١. أ.د. ياسر محمد منصور — أستاذ التصميم المعماري – كلية الهندسة – جامعة عين شمس

لجنة الحكم والمناقشة

١ أ.د. شاهدان أحمد شبكة — أســتاذ مســاعد العمارة – كلية الهندسة – جامعة القاهرة

٢ أ.د. خالد محمد دويدار — أســتاذ مســاعد العمارة – كلية الهندسة – جامعة عين شمس

٣ أ.د. ياسر محمد منصور — أستاذ التصميم المعماري – كلية الهندسة – جامعة عين شمس

تاريخ البحث: / / ٢٠٠٤م

الدراسات العليا

ختم الأجازة : / / أجيزت الرسالة بتاريخ: ١١/٢٩/ ٢٠٠٤ م
موافقة مجلس الكلية: ١٢/٢٠/ موافقة مجلس الجامعة: / / ٢٠٠٤ م

بسم الله الرحمن الرحيم

.... هي في الصحراء وليست منها، أنها واحة ضد صحراوية بل ليست بواحة وإنما شبه واحة هي فرعونية هي بالجد ، ولكنها عربية بالأب....

جمال حمدان ، شخصية مصر

...... الحارة هي البديل الموضوعي المفضل عندى بصفتي من أولاد الحواري ....

نجيب محفوظ

إلى والدىّ عرفانا وتقديراً ....

إلى أبي الذي أحبه كثيراً ...

وإلى أمي العظيمة ...

و الى أخى ...

شكر وتقدير

أتقــدم بخــالص الشكر والتقدير إلى الأستاذ الدكتور / ياسر محمد منصور على ما قدمه لي من وقت وجهد واهتمام سواء بالاشراف الدقيق والتوصيات والملاحظات البناءة.

كمــا أتوجه بالشكر إلى لجنة الحكم الأستاذ الدكتور/ شاهدان أحمد شــبكة والأســتاذ الدكــتور/ خالد محمد دويدار لتوجيهاتهما البناءة التي أستفدت منها خالص الإستفادة.

كــذلك أقــدم الشكر إلى الأستاذ الدكتور/ زينب محمد شفيق على تشجيعها المستمر ومساندتها ومعاونتها الصادقة بالتوجيه والارشاد.

وأوجــه شــكراً خاصــاً إلــى كل من ساهم في هذا البحث سواء بالمساعدة المادية أو المعنوية.

ولاء أحمد نور

٢٠٠٤

إقـــــرار

هذه الرسالة مقدمة إلى كلية الهندسة – جامعة عين شمس – للحصول على درجة الماجستير فى الهندسة المعمارية.

إن العمـــل الذى تحتويه هذه الرسالة قد تم إجراؤه بمعرفة الباحث فى قســم الهندسة المعمارية شعبة عمارة بكلية الهندسة – جامعة عين شمس فى الفترة من ٢٠٠١ إلى ٢٠٠٣م.

يقـــر الـــباحث بالنزاهة والأمانة العلمية وعدم النقل والاستنساخ من الأبحاث والرسائل التى تناولت هذا الموضوع، وإن الاقتباسات المسموح بها علميا والواردة فى هذا البحث موضحة المصادر والمراجع فى مواضعها هذا ولــم يتقدم أى جزء من هذا البحث لنيل أى مؤهل أو درجة علمية لأى معهد علمى آخر.

وهذا إقرار منى بذلك ...

أسم الباحثة: ولاء أحمد السيد محمد نور

التوقيع:

التاريخ:

مستخلص البحث

ولاء أحمـــد السيد محمد نور – الإنسان والمكان فى العمارة والأدب المصـــرى المعاصـــر– ماجستير/ جامعة عين شمس – كلية الهندسة – قسم العمارة.

فـــى إطـــار الإهتمام والإدراك المتزايد بأهمية ذاتية الكيانات الثقافية والتـــى من الممكن أن ترصد على أنها رد فعل مضاد للعولمة والتى تحظى بالتأيـــيد مـــن الكيانات الأدبية والثقافية ، جاء موضوع هذه الدراسة كمحاولة لرصـــد العلاقة التبادلية بين الأدب كنتاج ثقافى للجماعات الإنسانية والعمارة كنتاج بنائى يسهم فى تشكيله وانتاجه رؤية هذه الجماعات للمكان والحيز على اعتـــبار أنه الكيان الاجتماعى الذى يحتوى على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه والتى من الممكن أن تتمثل فى كلا من الرواية كصياغة أدبية لمكان الحـــدث والمبنـــى كنتاج معمارى تزداد قيمته كلما أرتبط بأبعاد ثقافية وأدبية الخاصة بالمجتمع بحيث يتعدى المفهوم التقليدي للمبنى من مجرد كونه مبنى وظيفى إلى مبنى يحكى قصة أو يرصد نسق أدبى خاص بمرحلة معينة مثل عمارة المعابد فى مصر القديمة وإرتباطها بكتاب الموتى أو عمارة الكنائس.

يـــتكون الـــبحث مـــن مقدمـــة وبابين رئيسين وخاتمة تشمل النتائج والتوصيات، وتتابع فصول الدراسة على النحو التالى:–

المقدمة: طرح المشكلة البحثية، ,اهداف الدراسة والمنهجية المتبع فى الدراسة ومكوناتها.

الـــباب الأول: الخلفـــية النظـــرية والتاريخـــية للإنسان والمكان فى العمارة والأدب، ويتكون من:

الفصل الأول: الخلفية النظرية للإنسان والمكان فى العمارة والأدب: ويتم فى هـــذا الفصل رصد المفاهيم والعلاقة التبادلية بين الثقافة والمجتمع والعمران كعامل مؤثر فى العلاقة بين العمارة والأدب.

الفصـــل الثانى: الخلفية التاريخية للإنسان والمكان فى العمارة والأدب: ويتم فى هذا الفصل دراسة النموذج المصرى للعلاقة التبادلية بين العمارة والأدب من خلال رصد الظروف التى شكلت وأفرزت النتاج البنائى والأدبى كمحتوى ثقافـــى يحفـــظ الهـــوية المصرية فى فترة ما قبل التاريخ وصولا إلى الفترة الحالية المعاصرة.

الـــباب الثانـــى: إعادة رصد واستقراء العلاقة بين العمارة والأدب المصرى المعاصر، ويتكون من:

الفصـــل الثالث: مداخل نظرية لإعادة استقراء العلاقة التبادلية بين العمارة والأدب: ويـــتم فـــى هذا الفصل عرض محاول العلاقة التبادلية بين العمارة والأدب من خلال عرض بعض الاتجاهات النظرية المختلفة.

الفصل الرابع: إعادة قراءة الرواية من خلال منظور معمارى وعمرانى: يتم فـــى هـــذا الفصـــل دراسة المفردات المعمارية العمرانية للرواية المصرية، ومحاكـــاة المكـــان الروائى للواقع المعمارى والعمرانى، ومقارنة بين المكان الحالى والمكان فى زمن الرواية.

الخاتمـــة (النـــتائج والتوصـــيات): وتم فى هذا الفصل طرح النتائج التى تم التوصـــل إليها من خلال الدراسة البحثية، والخروج بمجموعة من التوصيات التـــى تفـــتح المجـــال لمجموعة من الدراسات البحثية المستقبلية لتناول أبعاد العلاقة التبادلية بين العمارة والأدب.

وتؤكد هذه الدراسة على أهمية الدور الذى تلعبة العلاقة بين الإنسان والمكان فى دعم وتشكيل البيئة العمرانية المصرية التى مرت بتغيرات خلال العصور إلـــى الفتـــرة المعاصـــرة وما ينتج عنها من تأثير على العلاقة التبادلية بين العمارة والأدب.

قائمة المحتويات

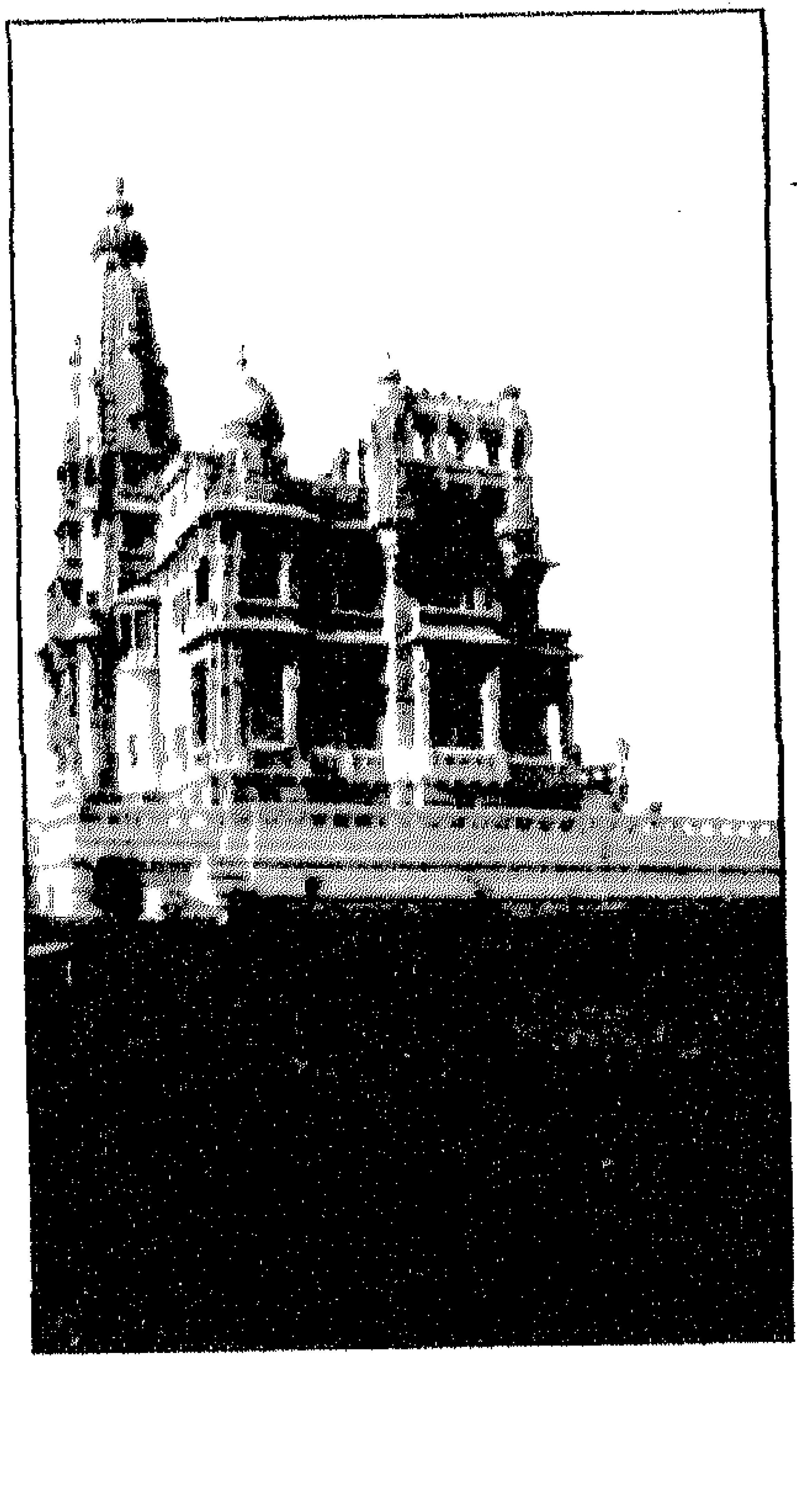
الفصل الرابع – إعادة قراءة الرواية من خلال منظور معمارى وعمرانى

قائمـــة الأشكــــال:

الفصل الأول:

الفصل الثالث:

الفصل الرابع:



المقدمـــــــة :

فـــى إطار الإهتمام المتزايد بالكيان الثقافى والاجتماعى الذى يعيشه الانســـان فى البيئة العمرانية المتغيرة عبر العصور المختلفة وصولا لعصرنا الحالـــى والتى ينتج عنها علاقة تبادلية بين العمارة والأدب من خلال الإنسان والمكـــان ومـــا يطـــرأ علـــيها من تأثير على هذه العلاقة بتغير الخصائص العمـــرانية بتغير العصر، الأدب أعطى للعمارة قوة ومعنى ورمز من خلال القصـــة أو المعنى من وراء تلك العمارة كنتاج ثقافى، ويحتوى الأدب أيضا على مفردات معمارية وعمرانية تحاكى الواقع المعمارى والعمرانى.

المشكلة البحثية:

من واقع قصور الدراسات التى تتناول إعادة استقراء العلاقة التبادلية بين الانسان والمكان فى العمارة والأدب خلال العصور حتى العصر الحالى تأتـــى أهمية تناول الدراسة البحثية لرصد واستقراء العلاقة التبادلية وخاصة من خلال إعادة قراءة الرواية من خلال منظور معمارى وعمرانى.

أهداف البحث:

يمكن تقسيم الأهداف الخاصة بالبحث إلى ما يلى:

أهداف رئيسية:

١- رصـــد العلاقة التبادلية بين الإنسان والمكان فى العمارة كنتاج ثقافى والأدب وذلـــك مـــن خـــلال استقراء ودراسة النموذج المصرى فى فتـــرات زمنـــية مخـــتلفة وإعادة استقراء الرواية من خلال منظور معمارى وعمرانى.

٢- محاولـــة لإعادة قراءة الرواية من خلال منظور معمارى وعمرانى لرصد العلاقة بين الأدب والنتاج الثقافى (العمارة) من واقع الموروث الثقافى والاجتماعى للمجتمع المصرى.

أهداف ثانوية:

١- دراســـة الأطـــر الحاكمة (*Paradigms*) والتى أثرت بشكل متبادل علـــى كـــلا مـــن النـــتاج الثقافى (العمارة) والنتاج الأدبي للمجتمع المصـــرى فـــى مرحلة ما بعد الحداثة كنتيجة للاحتكاك الثقافى بين المجتمع المصرى والحضارات الأخرى.

٢- دراســـة العلاقة التبادلية بين البيئة العمرانية والخصائص الاجتماعية والثقافية وكيف تلعب العلاقة بين الانسان والمكان دورا مهما فى دعم وتشــكيل البيئة العمرانية المصرية والتى من الممكن أن تساعد فى خلق بيئة ثقافية مناسبة لصياغة رواية أدبية ناجحة.

٣- أســتقراء مجموعة الأنساق الثقافية والبنائية التى أثرت بشكل مباشر وشــكلت كلا من النتاج البنائى والنتاج الأدبى للمجتمع المصرى فى هذه الفترات.

محددات الدراسة: تنقسم محددات الدراسة إلى:

محددات مكانية:

تتــناول الدراسة المناطق التى تظهر فى الأعمال الأدبية فى القلب القديم للقاهرة الذى يتحدد إداريا داخل أقسام الجمالية.

محددات زمانية:

تتــبع الدراسة العلاقة التبادلية بين العمارة والأدب من خلال الانسان والمكان منذ عصر ما قبل التاريخ، مع التركيز على القرن العشرين والقرن الواحد والعشرون الذى شهد تغيرات سواء عمرانية أو غير عمرانية.

مناهج البحث:

يقترح المنهج مدخلا لإعادة إستقراء العلاقة التبادلية من خلال اتباع:

١- **المــنهج التاريخــى التوثيقــى:** ويتم اتباع هذا المنهج لدراسة وتتبع العلاقة التبادلية بين العمارة والأدب عبر الفترات التاريخية بدءا من الفترة الفرعونية وصولا إلى الفترة المعاصرة.

٢- **مــنهج الدراسة الميدانية:** ويتم اتباع هذا المنهج فى رصد ودراسة وضع قائم ودراسة التغيرات العمرانية فى مكان الدراسة.

٣- **المنهج التحليلى والتحليلى المقارن:** يتم اتباع هذا المنهج فى تحليل إعــادة قراءة عدة أعمال أدبية من خلال منظور معمارى وعمرانى مقارنة النتائج للوصول إلى إعادة قراءة العلاقة بين العمارة والأدب من خلال عناصر الدراسة.

مكونات البحث:

تتكون الدراسة من محورين هما المحور الأول ويتناول الجانب النظرى من الدراسة الذى سيتم استعراضه فى الباب الأول الذى يشمل على الفصول من الأول حتى الثانى ، أما المحور الثانى والذى يتناول الجانب التحليلى والعملى الميدانى الذى سيتم استعراضه فى الباب الثانى الذى يشمل على الفصول من الثالث إلى الرابع، ويمكن استعراض محتويات فصول الدراسة على النحو التالى:

مقدمة: يتم من خلالها التمهيد للدراسة وطرح المشكلة البحثية وأهداف الدراسة ومحدداتها بالاضافة لشرح المناهج المتبعة فى الدراسة ومكوناتها.

الباب الأول: الخلفية النظرية والتاريخية للإنسان والمكان فى العمارة والأدب. ويتكون من:

الفصل الأول: الخلفية النظرية للإنسان والمكان فى العمارة والأدب: ويتم فى هذا الفصل رصد المفاهيم والعلاقة التبادلية بين الثقافة والمجتمع والعمران كعامل مؤثر للعلاقة بين العمارة والأدب ، وتوجز خلاصة الفصل أهم النتائج التى تم التوصل إليها من خلال هذا الفصل.

الفصل الثانى: الخلفية التاريخية للإنسان والمكان فى العمارة والأدب: ويتم فى هذا الفصل التعرض لدراسة النموذج المصرى للعلاقة التبادلية بين العمارة والأدب من خلال رصد الظروف التى شكلت وأفرزت النتاج البنائى والأدبى كمحتوى ثقافى يحفظ الهوية المصرية فترة ما قبل التاريخ وصولا إلى الفترة الحالية المعاصرة، وتوجز خلاصة الفصل أهم النتائج التى تم التوصل إليها من خلال هذا الفصل.

الباب الثانى: إعادة رصد واستقراء العلاقة بين العمارة والأدب المصرى المعاصر، ويتكون من:

الفصل الثالث: مداخل نظرية لإعادة استقراء العلاقة التبادلية بين العمارة والأدب: ويتم فى هذا الفصل عرض محاور العلاقة التبادلية بين العمارة والأدب من خلال عرض بعض الاتجاهات النظرية المختلفة وتوجز خلاصة الفصل أهم النتائج التى تم التوصل إليها من خلال هذا الفصل.

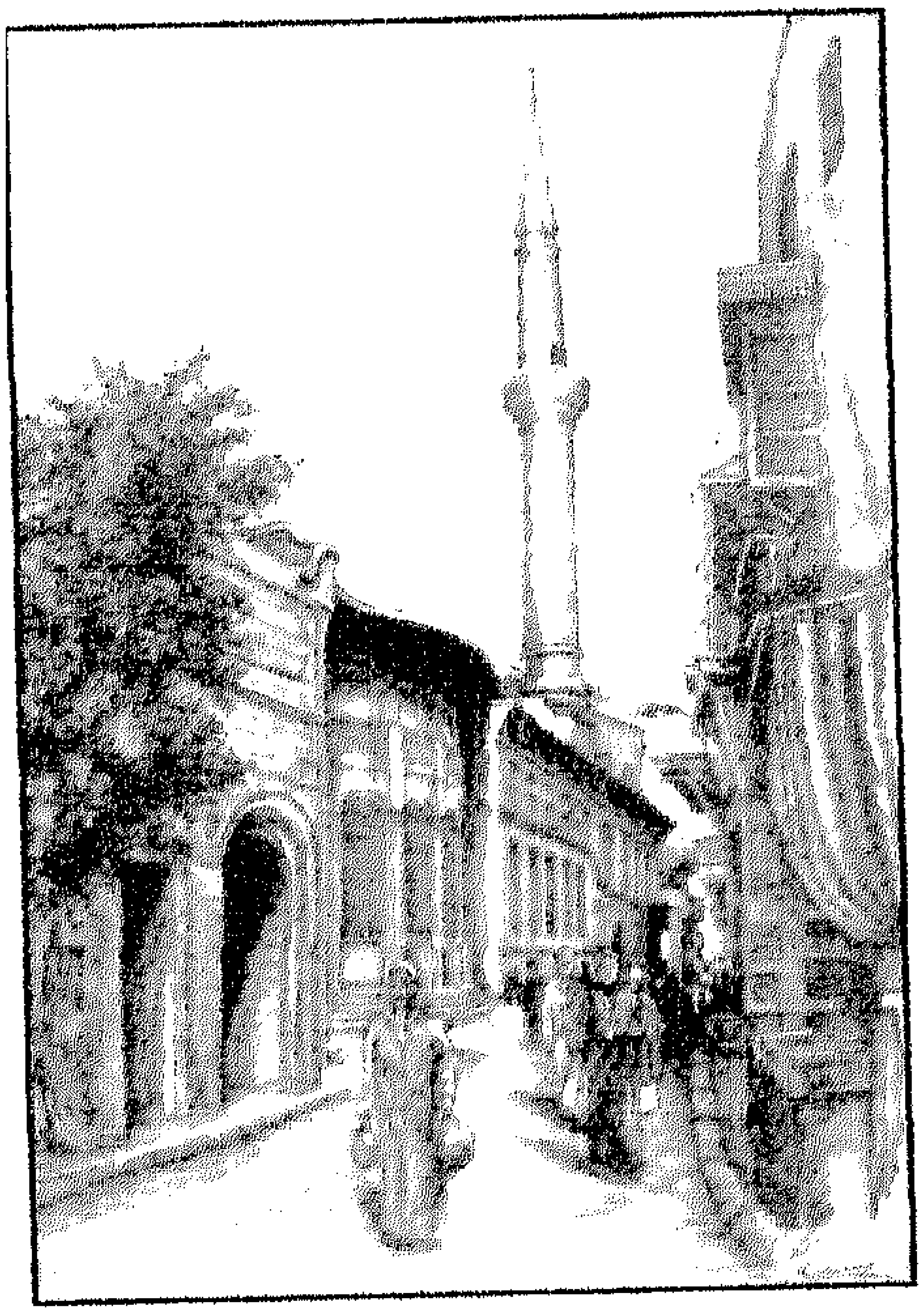
الفصل الرابع: إعادة قراءة الرواية من خلال منظور معمارى وعمرانى: يتم فى هذا الفصل دراسة المفردات المعمارية والعمرانية للرواية المصرية، ومحاكاة المكان الروائى للواقع المعمارى والعمرانى، ومقارنة بين

المكـــان الحالى والمكان فى زمن الرواية وتوجز خلاصة الفصل أهم النتائج التى تم التوصل إليها من خلال هذا الفصل..

الخاتمة: النتائج والتوصيات : وتم فى هذا الفصل طرح النتائج التى تـــم التوصـــل إلـــيها مـــن خـــلال الدراسة البحثية، والخروج بمجموعة من التوصيات التى تفتح المجال لمجموعة من الدراسات البحثية المستقبلية لتناول أبعاد العلاقة التبادلية بين العمارة والأدب.

وتؤكد هذه الدراسة على أهمية الدور الذى تلعبة العلاقة بين الإنسان والمكان فى دعم وتشكيل البيئة العمرانية المصرية التى مرت بتغيرات خلال العصـــور إلى الفترة المعاصرة وما ينتج عنها من تأثير على العلاقة التبادلية بين العمارة والأدب.

****



الفصل الأول

١- الخلفية النظرية - الإنسان والمكان فى العمارة والأدب

تقديـــــــم:

يتـــناول هـــذا الفصـــل الخلفـــية النظرية للعلاقة التبادلية بين الثقافة والمجـــتمع والعمـــران من خلال الإنسان والمكان وما تفرزه تلك العلاقة من خصوصيات ثقافية واجتماعية وعمرانية.

ويتم هذا من خلال العرض لمفاهيم الثقافة والمجتمع والعمران والأدب والأسطورة والتراث.

وتتم الدراسة من خلال تغطية الجوانب التالية:

١/١- مفهوم العمارة.

١/١/١- ثقافة البناء وبناء الثقافة.

٢/١- مفهوم العمران.

١/٢/١- أنواع البيئة العمرانية.

٢/٢/١- الطابع العمرانى والمعمارى.

٣/٢/١- أبعاد الطابع العمرانى.

٤/٢/١- الجوانب المادية من مكونات الطابع العمرانى.

٥/٢/١- التشكيل العمرانى والتحكم فى العمران.

٦/٢/١- الطابع ومكوناته / المبانى العامة.

٧/٢/١- التدرج الهرمى لشبكات ومسارات الحركة داخل مدينة القاهرة الفاطمية.

٣/١- مفهوم الثقافة.

١/٣/١- الثقافة - مدخل اجتماعى ومدخل فنى.

٢/٣/١- القطاعات الثقافية.

٣/٣/١- الثقافة والفولكلور والحضارة.

٤/٣/١- عرض عام لمناهج قراءة العلاقة بين الثقافة والنتاج البنائى.

١/١ – مفهوم العمارة:

١/١/١ – ثقافة البناء وبناء الثقافة:

العمـــارة هـــى المنتج الثقافى فى الأكثر تواجدا فى المحيط الإنساني. فـــنحن الـــيوم فـــى غالبيتنا العظمى نولد ونعيش ونأكل وننام وندرس ونفكر ونعمـــل ونلعب ونحتفل ونحزن ونمرض ونموت وندفن ضمن إطار معماري مـــا، ونخرج للطبيعة بين حين وآخر للاستجمام، ولتغيير الجو، وربما لكسر ربقـــة الديمـــومة المعماريـــة التى تحيط بنا فى جل أوقاتنا لدرجة أننا ننسى وجودها النفاذ والمستمر والمهيمن. وربما لأجل هذا السبب نمر على العمارة المحـــيطة بـــنا مـــرورا ســـريعا، بشـــرود كمـــا لاحـــظ والتـــر بينامـــين (*Walter Beniamin*) من دون ان ننتبه إلى ما يعنيه هذه العمارة في حياتنا كمؤطـــر لهذه الحياة، وحاو لوظائفها المختلفة، وحامل لمجموعة من الدلالات والمؤشـــرات والايحـــاءات التعبيرية والجمالية والثقافية والروحية المقصودة وغيـــر المقصـــودة. ولكن هذا الشرود اللاواعي فى حلنا وترحالنا اليومي لا يمنعـــنا من التعرف إلى العمارة المهمة والمؤثرة والغريبة عندما نلقيها خارج إطـــار حياتـــنا المعتادة والروتينية. بل إن غالبنا قد درج على قصد النماذج المعمارية المشهورة مثل أهرامات مصر واكروبوليس أثينا وقصور الحمراء وتـــاج محـــل وغيرها الكثير، للتفرغ والتعلم والاندهاش، بل وحتى الانبهار وهـــناك صناعات سياحية قائمة ومنتعشة واقتصادات وطنية كاملة ومجالات بحث معرفة وتاريخية ونقدية متكاملة تعتمد على هذا الميل الإنساني للتعرف على العمارة المؤثرة ومعاينها مباشرة "وعلى الطبيعة" والإعجاب بها ومحاولة فهمهـــا واســـتيعاب تاريخها، والاحاطة بدلالاتها المختلفة من وظيفية إنشائية وجمالية وثقافية.

هاتان الحالتان المتناقضتان لرد فعل الإنسان العادى بمواجهة العمارة تطـــرحان أمامنا سؤالا مهما وملحا وقديما قدم النقد الفنى والتساؤل ذاته هل العمـــارة أساسا فن، أى أنها موجودة لكي تعبر عن معنى ما ولكي تؤثر على مشـــاهديها ومستعمليها نفسيا وبصريا وإنطباعيا وإنفعاليا من دون أى وظيفة خارجـــة عنها أم أنها أساسا حاجة وظيفية، هدفها احتواء نشاط إنساني ما أو الاســـتجابة لحاجـــة إنسانية ما وتأطيرها والسماح لها بالحدوث ودفع عوامل الطبـــيعة عنها وتأمين الشروط الحياتية الأفضل لها، الجواب طبعا ليس سهلا

او مباشرا. والسؤال بحد ذاته أضحى سؤالا بلاغيا فحسب(١).

فالعمـــارة، بعرف دارسيها اليوم، ليست فنا محضا ولا هندسة صافية ولا نشـــاطا وظيفيا له قواعد علمية محددة وان كانت تشارك مع كل منهم فى بعض الخصائص. العمارة هى.. العمارة فحسب. ويتبع ذلك بداهة ان مناهج الـــبحث الهندسية او الوظائفية او الفنية او التاريخية الفنية المحضة لا تنطبق كلـــيا علـــى دراسة العمارة، فكل منها يرجح كفة واحدة من مكونات العمارة الكينونـــية علـــى حساب المكونات الآخر، ويبتر منها بالتالى عناصر فاعلة ومؤثرة وحساسة مما يؤدي إلى تقديمها لدارسيها ناقصة، قاصرة، ومشوهة. والحـــال نفســـه ينطبق على مناهج الألسنيات ومباحث اللغة، التى بها تبحث العمـــارة خصوصـــا فى ستينات وسبعينات القرن العشرين، كمركب تعبيرى يـــتكون تعبيـــره مـــن مفـــردات تشكيلية كل منها دالة بحد ذاتها ومجموعها ومجموعـــتها دال فى تراكيب مختلفة وحتى قواعد محددة ومتفق عليها. ومع ان العمـــارة تـــتوازى واللغـــة فى الخاصيات الدلالية والتركيبية والقواعدية. فالتشـــابه بين هذين المنتجين الثقافيين يتوقف هنا فالعمارة بنتيجة الأمر مادية أولا وقبل كل شئ، وهى موجودة فعلا وقائم فى من الفراغ وثابتة، لها أبعادها الوجـــودية والبيئة والإنسانية ومحتواها الوظيفي الذى قد يتخالف مع الإطار الفراغـــى العام الذى يحتويه أو يتكامل معه. وهى بالتالي أكثر وأقل من لغة بالمعنى البينوى أكثر بسبب من أبعادها الفراغية والفنية والحياتية والإنسانية، وأقـــل لأنها ليست لغة محكمة بقواعد ثابتة ومفردات واضحة يشارك فيها كل مســـتخدميها، بـــل إن فيها الكثير من الإمكانات للانفلات من أسسها النحوية المفترضـــة والانطـــلاق فـــى ابـــداع جديد لا اساس سابق لها فى تراكيبها واشتقاقاتها نفسها مما لا يمكن أى لغة من اللغات تحقيقه.

العمارة إذا حقل معرفى نصف مستقل، كما اقترح ستانفورد اندرسون (*Stanford Anderson*) أى ان لهـــا مجالاتها النظرية والمنهجية الخاصة التـــى ربما تشارك مع المجالات المنهجية للنشاطات الثقافة الموازية لها من أدب وفـــن وهندســـة وشـــعر وموسيقى ولكنها لا تتطابق معها تمام المطابقة بالنســـبة إلى المحللين والدارسين المختصين بالعمارة. وللعمارة أيضا ثقافتها التـــى هى جزء من الثقافة العامة ولبنة بالمعنى الوصفى المباشر للكلمة، بل أقصد الثقافى بالمعنيين الانثربولوجي والتاريخى للكلمة إلى مجموعة المبادئ

(١) ناصـــر الـــرباط، ثقافـــة البناء وبناء الثقافة، بحوث ومقالات فى نقد وتاريخ العمارة ١٩٨٥ – ٢٠٠٠، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠٠٢، ص ١٣.

والتقاليد والعادات والمواقف الفكرية والعاطفية والهياكل المعرفية والتعبيرات والتركيبات الاجتماعية والتاريخ والذكريات المشتركة الحاصلة والمختلفة التى يتشـــارك فـــيها المعماريون ودارسو العمارة ومؤرخوها جميعا، والتى تحدد العمـــارة وتعـــرفها فى إطار الثقافة التى تنتمى إليها كما تحددها وتعرفها فى اطارهـــا المعرفى والمهنى الخاص الذى يتجاوز حدود الثقافة الواحدة ليشمل التقالـــيد المعمارية الانسانية جميعها فى منظومة تاريخية مستقلة منذ أن بنى إنسان الكهوف بيئته الاولى والى الوقت الحاضر. ويتبع ذلك بداهة ان للعمارة أيضـــا تاريخها الذاتى، المستقل عن تواريخ المناحى الثقافية والمفيدة الأخرى والمـــتقاطع معهـــا فـــى الآن نفسه بحكم انتماء العمارة الأساسي للثقافة التى أنتجتها من جهة ولتاريخ العمارة العالمية، متعددة الثقافات، من جهة أخرى[1].

هـــذا الإزدواج الانتمائـــى والذى تشارك فيه العمارة وكل النشاطات الإنســـانية الخلاقـــة الأخرى، هو المشكلة الرئيسية فى مناهج دراسة العمارة كتاريخ وكفكر، إذ كيف يمكن التوفيق فى تحليلها وفهمها بين انتمائها الثقافى الخـــاص والمحـــدد زمانيا ومكانيا وانتمائها المهنى والفكرى العالمي الأبعاد والاتجاهات ولكن محدد السياق حيث ان كلا من الانتماءين فاعل ومؤثر فى تصـــور وتكـــوين وتشكيل وتصميم العمارة قبل بنائها وفى تنفيذها ورؤيتها واســـتخدامها والـــتفاعل معها والحكم عليها بعد بنائها، وفى فهمها وترميزها وتحمـــيلها بالمعانـــى وتذكرها ومقارنتها بغيرها من العمارات عندما تصبح جـــزءا من الثقافة التى أنتجتها أو من التراث المعمارى العالمي، وفى أغلب الأحوال من الاثنين معا، خصوصا عندما تكون عمارة متميزة ومبدعة[2].

---

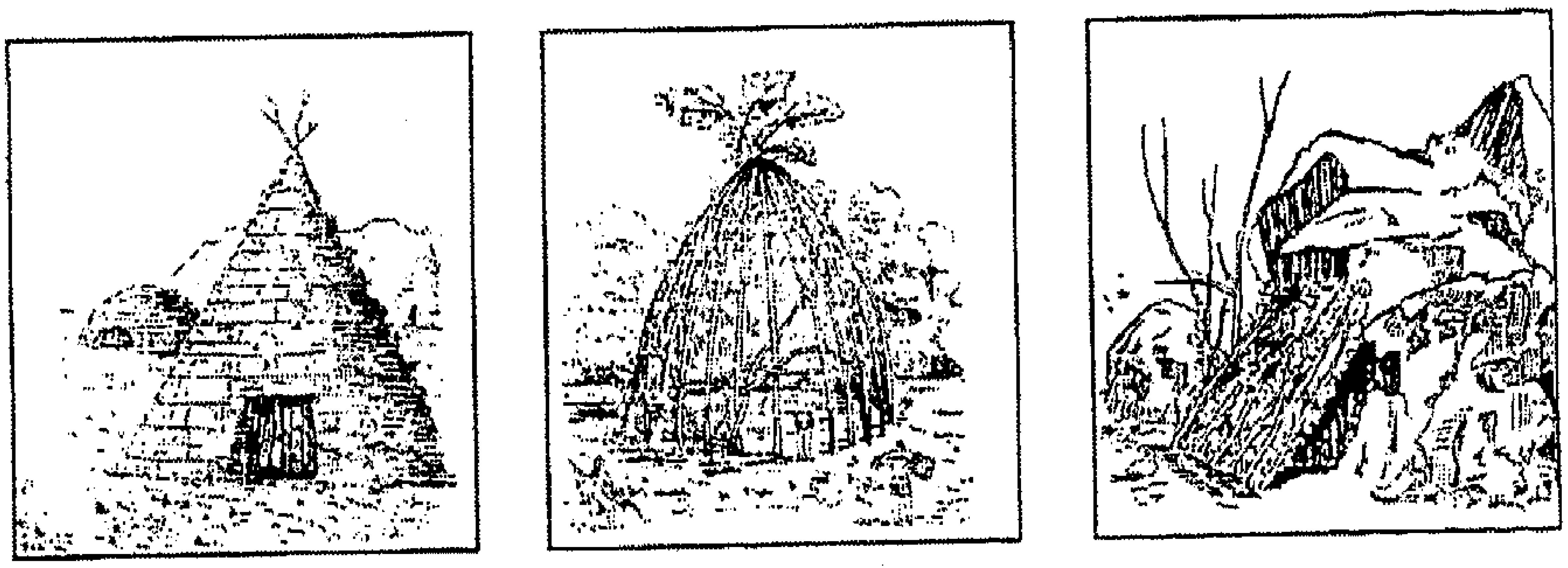
(١) ناصر الرباط، ثقافة البناء وبناء الثقافة، مرجع سابق ، ص١٤.

(٢) ناصر الرباط، ثقافة البناء وبناء الثقافة، مرجع سابق ، ص١٤.

١/٢- مفهوم العمران *Physical Environment*

يـــؤكد التاريخ البشرى أن الإنسان الأول قد سعى إلى التماس المأوى من الطبيعة ليحميه من الظروف والأخطار المحيطة، وفى البداية كان المأوى هـــو أحد عناصر الطبيعة الموجودة أصلا والتى ليس للإنسان أى فضل فيها مثل الكهوف، ثم بدأ الإنسان يتطور ويصنع هذا المأوى من الصخور وجذوع الأشجار والجلود وغيرها من المواد المتاحة.

وبفعل ما استجد على حياة الإنسان من تطور روحى ومادي، تزايدت احتـــياجات الإنسان عن مجرد الإيواء، نبدأ ببحث لهذه الاحتياجات عن حيز فراغـــى يحتويها، وسعى إلى تنظيم تلك الحيزات الفراغية التى أنشأها وكان ذلـــك بداية تبلور فكرة العمران لدى الإنسان والتى نمت فظهرت المستقرات البشرية والمدن(١). شكل (١-١)



الكهوف — كوخ من جذوع الشجر — الكوخ الجبلى- إسكتلندا

شكل (١-١)

نماذج من محاولات الإنسان الأولى للسكن والحصول على مأوى

(رغد مفيد، رسالة ماجستير ، ١٩٩٦)

أما تعريف العمران: فيعد ابن خلدون: من أوائل العلماء الذين تناولوا مفهـــوم العمـــران هـــو التساكن والتنازل فى مصر أو حلة، للأنس بالعشيرة واقتضاء الحاجات، وهو بذلك يجعل العمران هو الحياة الاجتماعية للبشر فى جمـــيع ظواهرها، ويربط بين العمران وأسلوب الحياة وكسب الرزق، فيجعل

---

(١) شـــادى الغضبان، العمارة المحلية جذور وآفاق، مجلة عالم البناء، ع (٦٩)، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٢٨.

ما يجمع الناس فى عمران واحد هو تعاونهم فى تحصيل معاشهم[1].

١/٢/١- أنواع البيئة العمرانية

يمكن تصنيف البيئة العمرانية:

١- البيئة العمرانية التقليدية أو الشعبية.

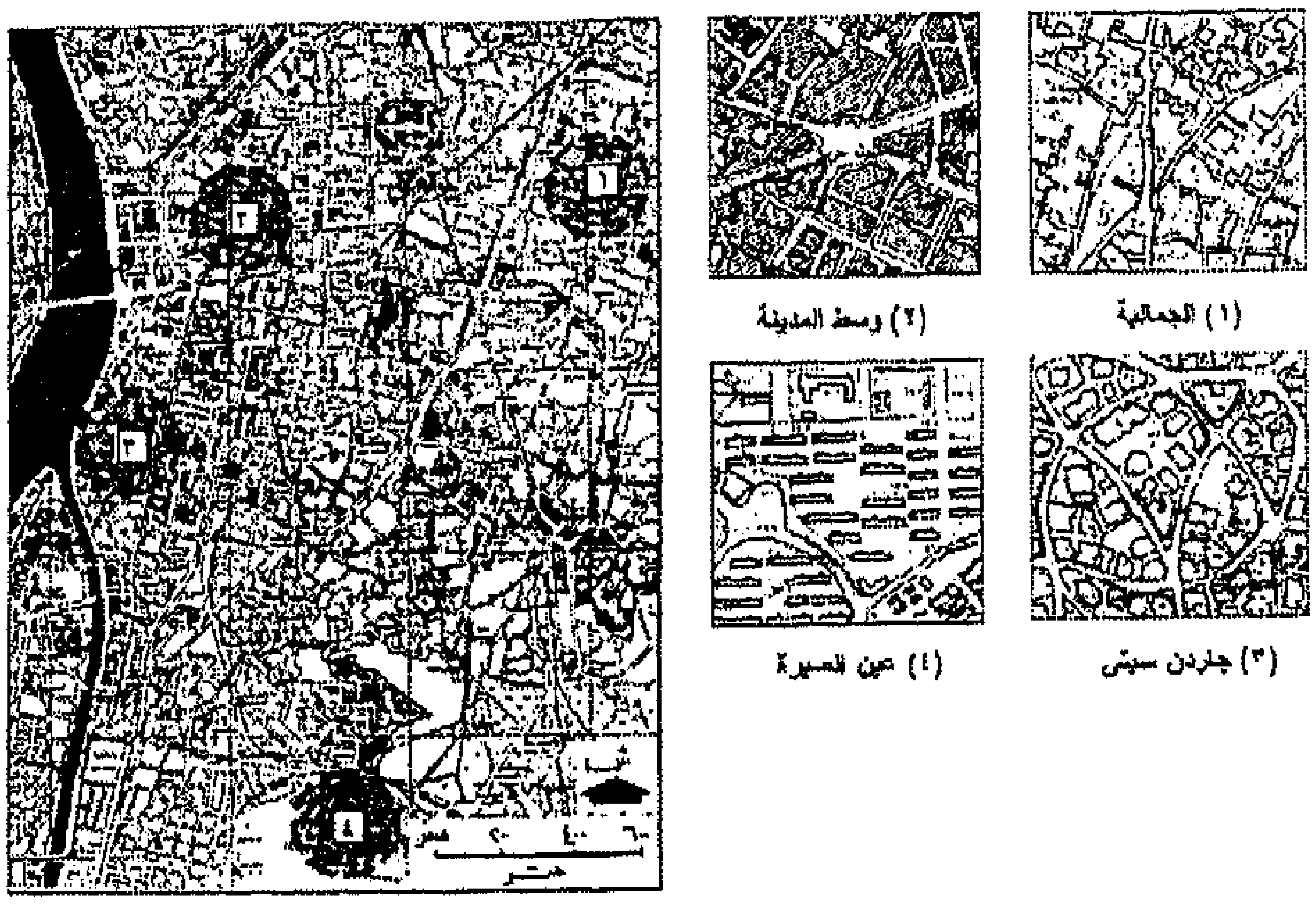
٢- البيئة العمرانية المخططة

ويمكننا القول بأن الفرق الجوهرى بين البيئة العمرانية التقليدية والمخططة هو فرق فى علاقة الإنسان بالبيئة فى كل منهما، فالبيئة العمرانية التقليدية تكون فيها علاقة الإنسان ببيئته علاقة مباشرة، حيث يتعامل معها بدون وسيط وبتلقائية ويوفى من خلالها متطلباته التى يحتاج إليها.

أما فى البيئة العمرانية المخططة تنقطع تلك العلاقة المباشرة بين الإنسان وبيئته نتيجة تدخل أطراف عديدة ومؤسسات وسياسات الدولة، وبالتالي يأتى النتاج العمرانى من وجهة نظر الرسمية وليس الشعبية، وبالتالي تنتفى التلقائية ويحل محلها التخطيط المسبق الذى يكون على أساس السياسات والتوجهات الرسمية للدولة فى المقام الأول[2]. شكل (١-٢) شكل (١-٣)

(١) سفتيلانا باتسييفا، ترجمة رضوان إبراهيم، العمران البشري فى مقدمة ابن خلدون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ص ١٥٧.

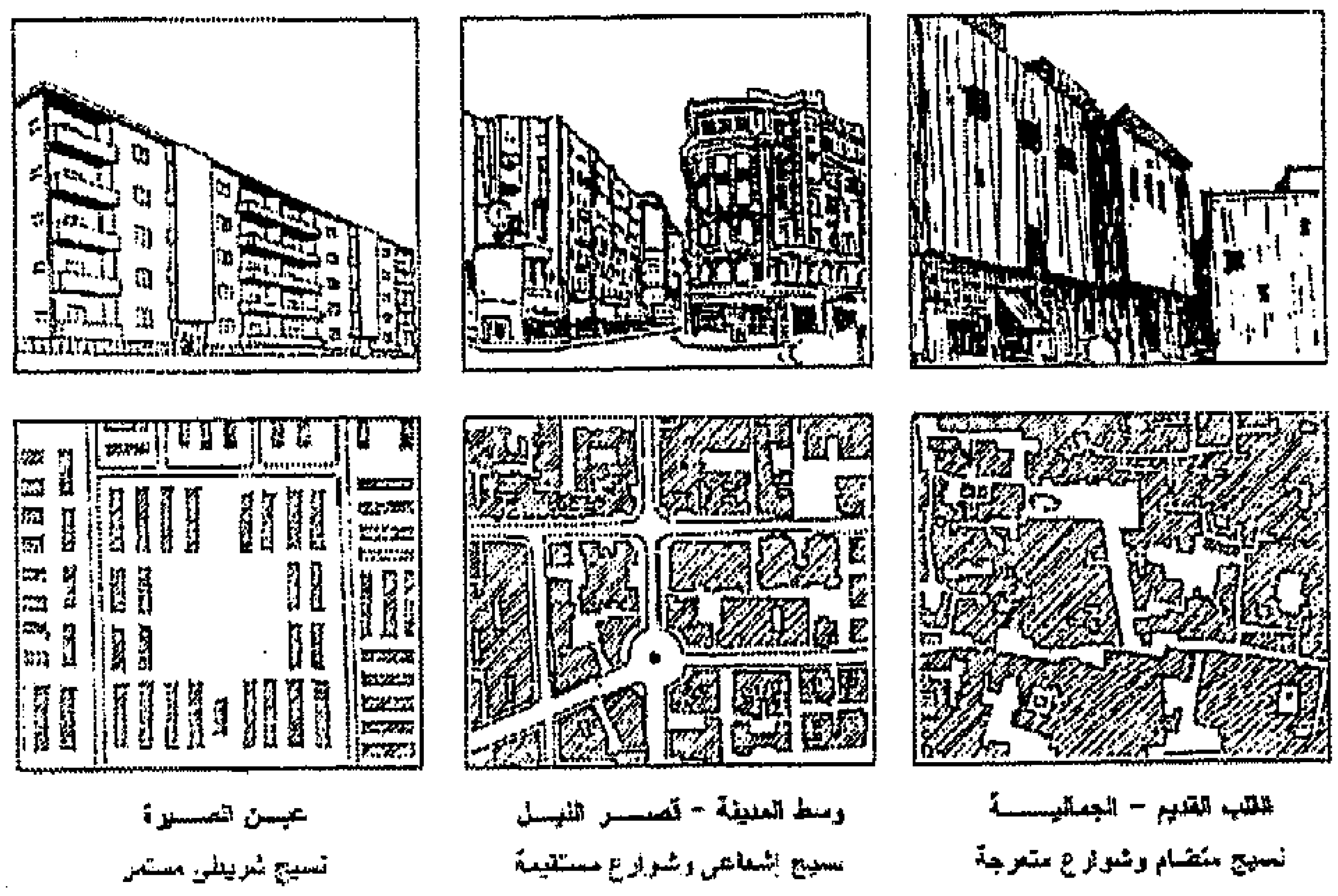
(٢) رغد مفيد حمد، ثقافة المجتمعات وعمران المناطق ذات القيم التراثية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الهندسة – جامعة القاهرة، ١٩٩٦، ص١٩.



شكل (١-٢)

نماذج لأنماط عمرانية مختلفة فى مدينة القاهرة، مقياس الرقم ١/١٠٠٠٠،

(دليلة الكردانى، رسالة ماجستير، ١٩٨٧)



شكل (١-٣)

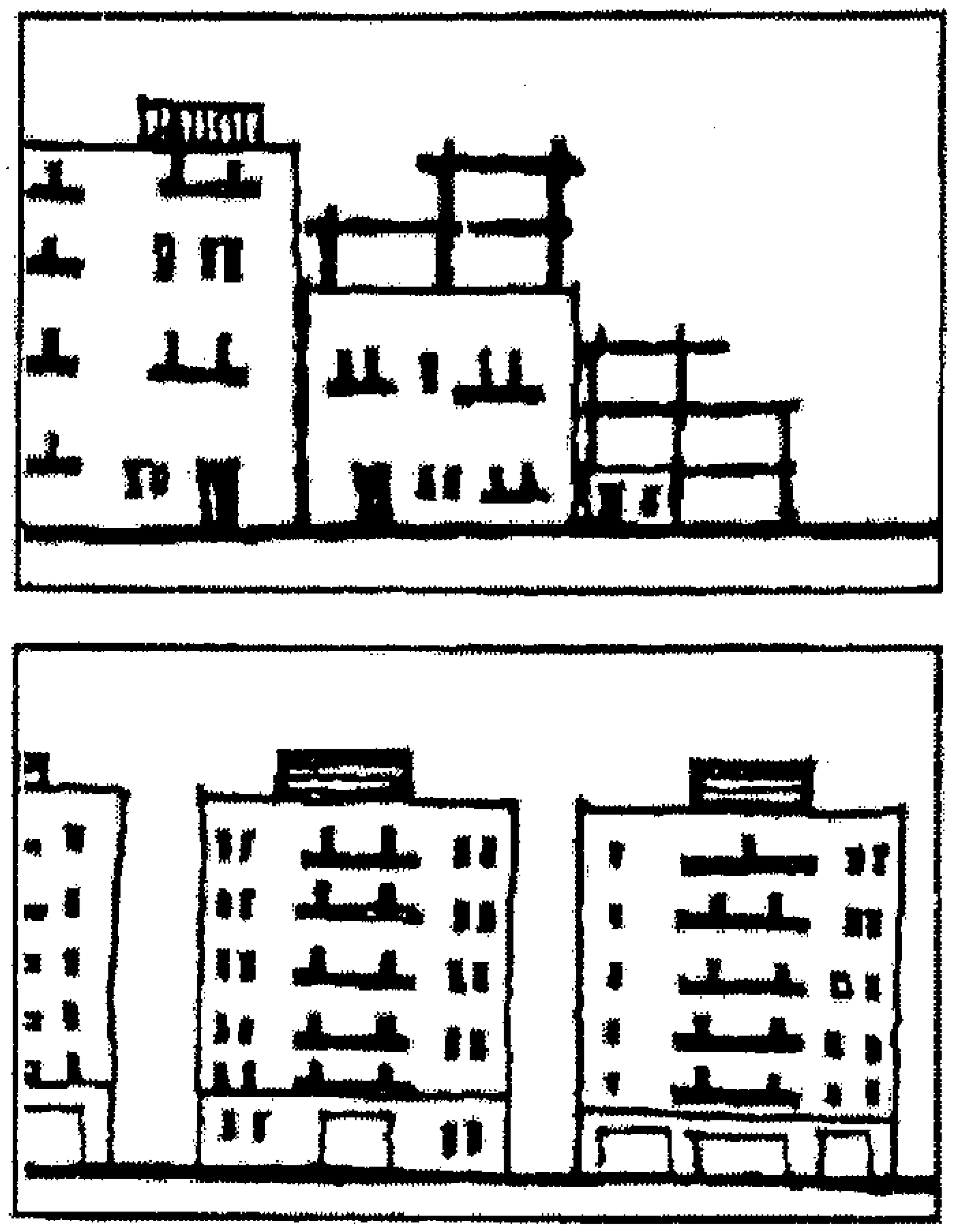
نماذج من النسيج العمرانى فى القاهرة يرتبط بنمط بنائى معين ، مقياس الرسم ١/٥٠٠٠ ، (دليلة الكردانى، رسالة ماجستير، ١٩٨٧)

١/٢/١/١ – عناصر الاختلاف بين البيئة العمرانية التقليدية والمخططة:

أولا المرحلية:

١- البيئة العمرانية التقليدية – تمتاز بنموها المرحلى.

٢- البيئة العمرانية المخططة – يميزها الاكتمال. شكل (١-٤).



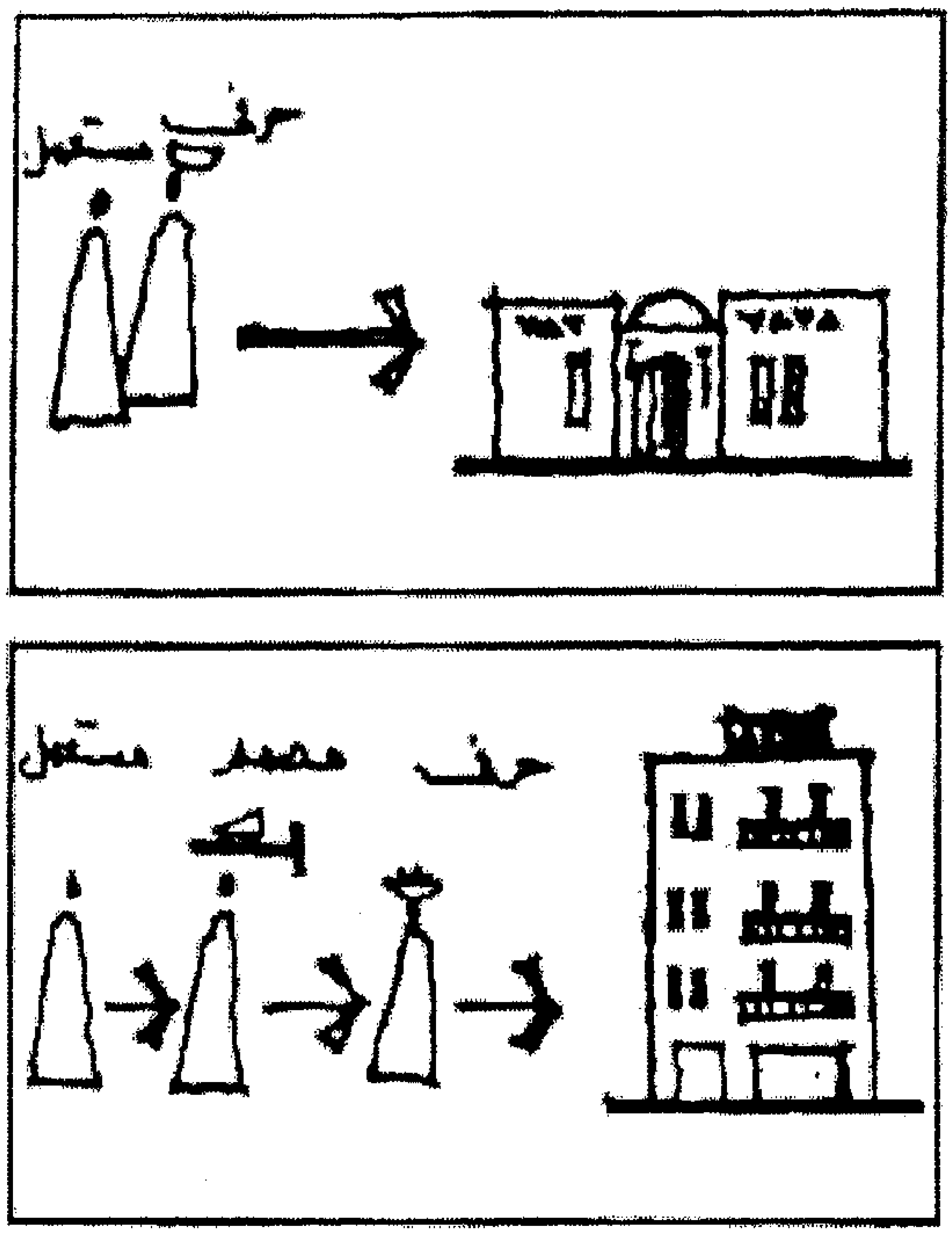
شكل (١-٤)

المرحلية فى العمران التقليدى والمخطط

(رغد مفيد، رسالة ماجستير، ١٩٩٦)

ثانيا المصمم:

لا يظهـــر المصمم كمكل لهذه البيئة التقليدية وإنما نجد أن المستعمل هو الذى يشكل البيئة العمرانية وفقا لاحتياجاته. شكل (١-٥).



شكل (١-٥)

نوعية المصمم فى العمران التقليدي والمخطط

(رغد مفيد، رسالة ماجستير، ١٩٩٦)

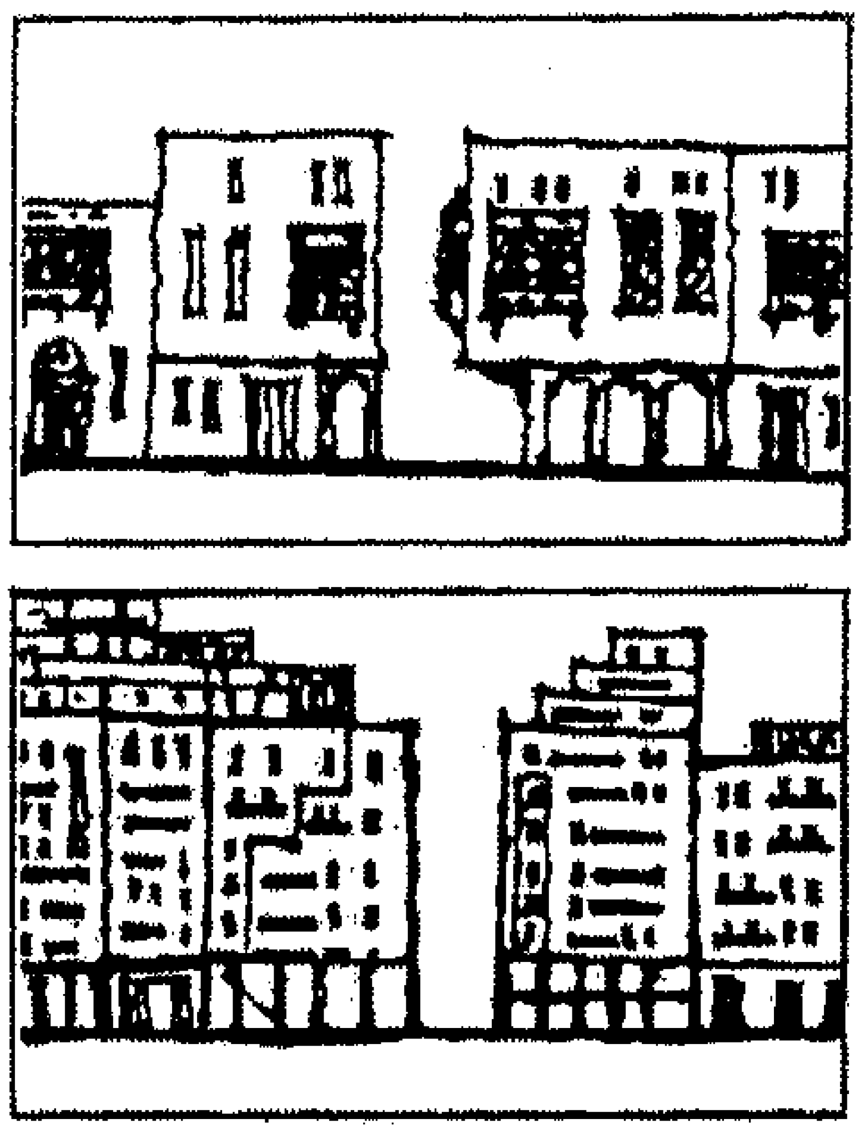
أمـــا البيئة المخططة فتعتمد اعتمادا أساسيا على وجود المصمم الذى يكون دوره تحويل سياسات واستراتيجيات التنمية إلى حلول عمرانية.

ثالثا محددات البناء:

١- البيـــئة العمـــرانية التقلـــيدية – تشكل الأعراف والتقاليد والتجربة أهم رواسم ومحددات عملية البناء[1]. شكل (١-٦)

---

(١) رغـــد مفـــيد محمـــد ، ثقافة المجتمعات وعمران المناطق ذات القيمة التراثية، مرجع سابق، ص ٢١.



شكل (١-٦)

القواعد الحاكمة للبناء التقليدى والمخطط
(رغد مفيد، رسالة ماجستير، ١٩٩٦)

٢- البيئة العمرانية المخططة - فتشكل قوانين البناء التى تحدد الردود والارتفاعات أهم رواسمها ومحدداتها

١/٢/٢- الطابع العمرانى والمعماري:

هو جماع المراجع البصرية للمجتمع، وهو واحد من أهم ركائز الهوية والشخصية المميزة للمجتمعات وهو عبق المكان *Flavour of places* أو مجموعة الصفات المركبة التى تميز مكانا بذاته ويضم فى ثناياه مفاهيم طابع الأبنية والعناصر المعمارية وملامح الموقع والمناخ والأنشطة والثقافة إذ انه تعبير شامل عن حاصل تجربة الجماعة الإنسانية فى مكان محدد وخلال فترة زمنية بعينها فى التعامل مع وتطوير بيئتهم الحضرية.

وهو تعبير يستخدم فى المجالات العمرانية الحضرية *urban contexts* أو التى يغلب عليها الإضافات أو العناصر التى من صنع الإنسان *Man – Made Features* وأبرزها المدن أو "دراما" الإضافات الإنسانية وهو بذلك يشمل التفاعل بين *landscape* الطبيعى والإضافات الإنسانية وبين المكان والمبانى والأنشطة ويعتبر بالتالى حجر الزاوية فى دراسات التصميم العمرانى وما ينتجه من مجالات. فتحقيق الطابع المتميز أحد الأهداف

الأساسية لعملية التصميم العمراني ومعيار هام فى تقييم نتائجها[١].

١/٢/٣- أبعاد للطابع العمرانى:

١- البعد المادى: الذى يعتمد على المكان والبيئة المحيطة من ناحية والعناصر المبنية من ناحية أخرى.

٢- البعد الثقافى الحضاري: الذى يضم المجتمع والأنشطة والسلوكيات وغيرها.

ومن هذا فإن هناك تحفظات كثيرة على إطلاق تعبير الطابع المعمارى *Architecture character* على مبنى واحد مهما كبر حجمه فالطابع يختلف عن الطراز *Style* وعن الشخصية المميزة *Features & Identity* للمبانى والتى يمكن إطلاقها على مبنى بذاته أو استخدامها لوصفه وتصنيف مكوناته البصرية والمعمارية.

فالطابع صفة مركبة ترتبط بشرط التفاعل بين مكونات عدة وبوجود علاقات مركبة بين عناصر مع صنع الإنسان والبيئة الطبيعة (أى بين المبانى والمنشآت والفراغات العمرانية وما يرتبط بها من فرش وأنشطة كأعمدة الإضاءة واللافتات والمقاعد وعناصر الحركة والأشجار والمياه والميول والطبوغرافيا وغيرها) ونتائج التفاعل فى أدنى درجاته تجمع عمرانى وفى أقصى درجاته وبتعبير جوردن كالن "المدينة" أو "الحدث الدرامي" فى البيئة الطبيعية[٢].

١/٢/٤- الجوانب المادية من مكونات الطابع العمرانى[٣]:

أولا: المجال *Physical Context*:

يشمل العديد من المكونات أهمها: الموقع – الطبوغرافيا – الميول – اتجاهات الرؤية من والى الموقع – عائلات النباتات – المياه – التربة

---

(١) سيد التونى، عن الطابع المعمارى والعمرانى لمناطق التعمير الجديدة فى مصر، المؤتمر الإقليمي للمعماريين، ورقة بحثية ١٦، الاتحاد الدولى للمعماريين، القاهرة، ديسمبر، ١٩٨٣.

(٢) سيد التونى، عن الطابع المعمارى والعمرانى لمناطق التعمير الجديدة فى مصر، مرجع سابق، ص ٣٤.

(٣) سيد التونى، عن الطابع المعمارى والعمرانى لمناطق التعمير الجديدة فى مصر، مرجع سابق، ص ٣٥.

السطحية – المناخ السائد – الشمس – الاضاءة الطبيعية – الحرارة والرطوبة والرياح.

ثانيا: الصفات البصرية للعناصر *Builtscape Features*:

وأهـم هذه الصفات الارتفاعات والايقاعات الرأسية والافقية – الكتل والأحجـام – مـواد البناء – خطوط البناء – الألوان – الملامس – خطوط السماء – نسب الفتحات – التفاصيل – خطوط القطاع – أو البروفيل.... الخ

ثالثا: الصفات البصرية للتشكيل العمراني :

وتتضـمن خمسـة مجمـوعات من العوامل والمؤثرات والتى يمكن إيجازها فيما يلي:

١– أسس تجميع العناصر المعمارية *Grouping & visual organization*

٢– شبكة الحركة والمسارات *Path Systems*

٣– المناطق المتجانسة عمرانيا *Local Indentity Areas*

٤– توزيـع المبانـى الهامـة بصـريا وعلاقاتهـا بالتشكيل العام *Focal Points & landmarkes*

١/٢/٥– التشكيل العمراني والتحكم فى العمران:

أولا: عملية التشكيل العمرانى / المعماري:

هى عملية مركبة، غاية فى التعقيد، وان تفسيرها يجب ان يعزى إلى العلاقـات المتـبادلة والمترابطة، التى ينتجها تفاعل المحددات السابقة كلها. والتى تؤثر بصورة تكاملية وبدرجات متفاوتة فى تشكيل ثقافة الجماعة، ومن ثـم فإن النتاج العمراني والمعمارى يتجه بدوره إلى كافة العوامل والمؤثرات المحيطة (العمرانية والغير عمرانية) والتى تتداخل فى التأثير على هذا النتاج وصـياغة تشكيله، وتصبح هذه الأشكال والتشكيلات العمرانية بمثابة تجسيدا معقدا لثقافة الجماعة ومفاهيمه ويصبح فهم وتفسير هذه الأشكال والتشكيلات بمثابة فك رموز لغة خاصة شديدة الخصوصية(١).

---

(١) أشـرف بطرس، فى الثقافة والعمارة، منهج لرصد العلاقة التبادلية ، رسالة ماجستير غيـر منشـورة، كلـية الهندسـة – جامعـة القاهرة – كلية الهندسة – قسم الهندسة المعمارية، ١٩٩٢، ص ٢٢.

ثانيا: التحكم فى العمران[1]:

تحتوى كل خريطة تحكم فى العمران *Development Control Map* على **الضوابط التصميمية الآتية:**

١- خطوط البناء وقواعد البروز والرودود وخطوط القطاع.

٢- أماكن الممرات المسقوفة والبواكى الاجبارية والاختيارية.

٣- مسارات المشاة والمداخل ومناطق عبور المشاة (المستوية /الكبارى العلوية / الأنفاق)

٤- أماكن اللافتات ولوحات الإعلانات وفرش الفراغات

٥- الألوان والمواد المستخدمة

٦- الانوية البصرية

٧- قطاعات الطرق وفرشها ومعالجتها

٨- أماكن الاسواق المفتوحة

٩- المعالجات الخاصة (إضافة إلى الطبوغرافيا / أماكن الطرق / الاستعمالات / الكثافات).

---

(١) سيد التونى، عن الطابع المعمارى والعمرانى لمناطق التعمير الجديدة فى مصر ، مرجع سابق، ص ٣٧.

١/٢/٦- الطابع ومكوناته / المباني العامة[١]

حـــددت دراســـة المبانى العامة مكونات الطابع وعناصره، بناء على معاييـــر تصـــميمية محـــددة (روعيت فى التشكيل البصرى للمبانى) وبنيت المعاييـــر البصرية على نتائج تحليل ناقد للطابع العمراني لأجزاء من المدن المصـــرية المتميزة (تقليديا) شكل (١-٧) ، شكل (١-٨) ، ويمكن إيجاد هذه المعايير كما يلى:

١- تكامل المبنى والموقع.

٢- تكامل المبنى والفراغ العمرانى

٣- العناية بتركيب وتفاصيل خط السماء.

٤- احترام المقياس الانسانى وتغيير المبنى

٥- الايقاع الرأسى

٦- الاهتمام بخطوط القطاع "البروفيل"

٧- استخدام مكونات وعناصر العمارة المحلية والتقليدية

٨- استخدام الأفنية الداخلية فى تشكيل المبانى والفراغات

٩- الاهتمام بالتفاصيل وتلاقى البساطة المفتعلة

١٠- اتـــزان الوســـائل البصرية وكثافتها *Rate And Intensity of Visual Events*

١١- نسبة ومسطحات الفتحات والحوائط *Po Rosity & Solid to Void Ratios*

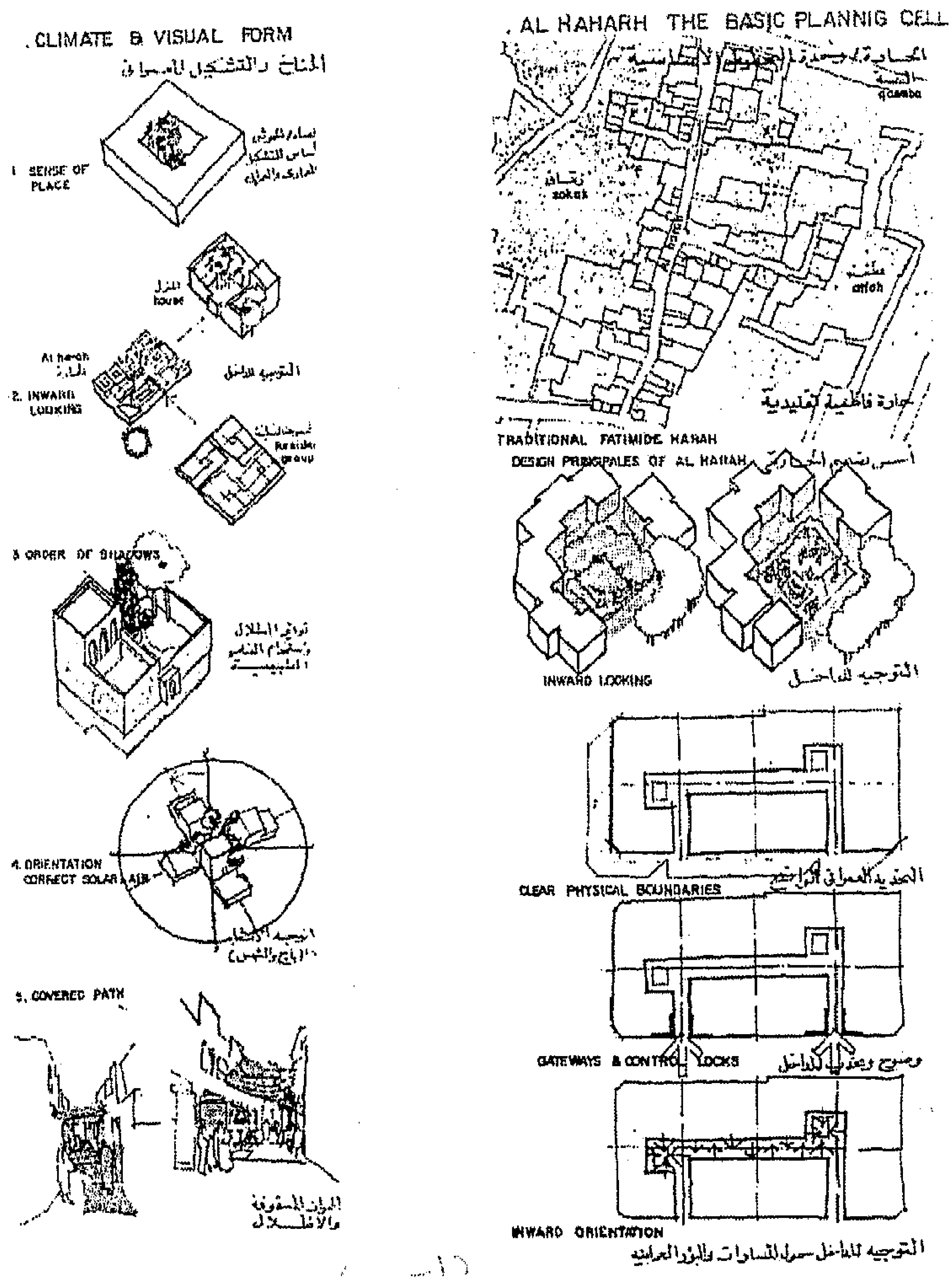
١٢- المواد والملامس والألوان (العلاقات التبادلية)

١٣- احترام تأثير المناخ.

١٤- الاهتمام بدرجات التركيب والتداخل بين مكونات المبنى والبيئة.

---

(١) ســـيد التونـــى، عن الطابع المعمارى والعمرانى لمناطق التعمير الجديدة فى مصر ، مرجع سابق، ص ٣٨.

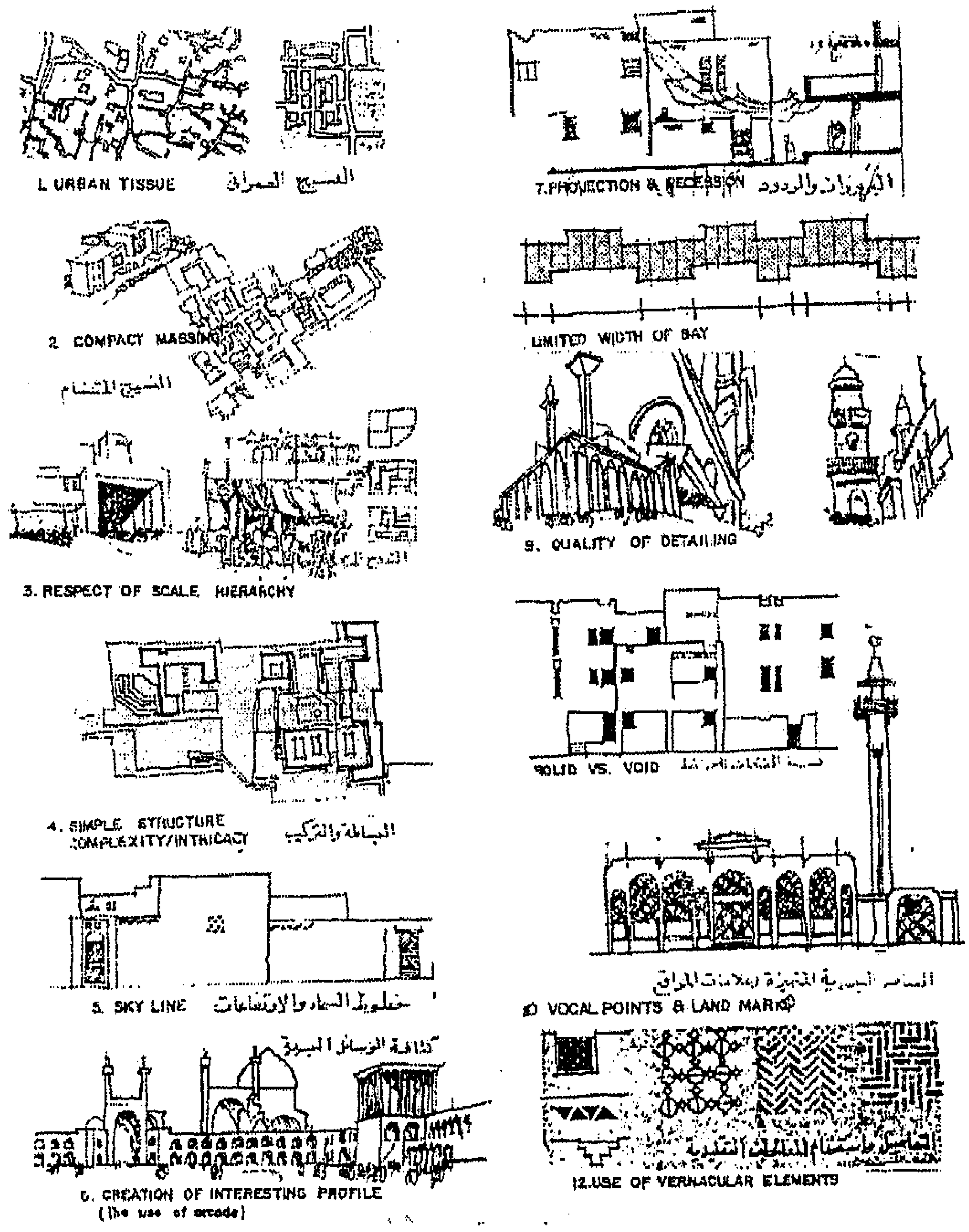


شكل (١-٧) منظومة الطابع العمرانى

الحارة: وحدة التخطيط الأساسية

المناخ والتشكيل العمرانى

منطقة إسكان العائلات محدودة الدخل – مدينة العبور (سيد التونى ، ١٩٨٣)



شكل (١-٨)

منظومة الطابع العمرانى

مكونات الطابع ونماذج التطبيقات

منطقة إسكان العائلات محدودة الدخل – مدينة العبور (سيد التونى، ١٩٨٣)

١/٢/٧- التدرج الهرمي لشبكات ومسارات الحركة داخل مدينة القاهرة الفاطمية:

أولا: القصبة: *The Main thoroughfare*

بالمدينة قصبة واحدة تمر من الشمال للجنوب وتربط بين باب الفتوح شمالا وباب زويلة جنوبا ويصل عرض القصبة ما بين ٥:١٥ متر ويعرف بشارع المعز لدين الله[1].

ثانيا: الحارات *Allwys*:

وهي عبارة عن شارع مغلق من أحد نهايته ألفت مجموعة من المساكن أو المباني تطل عليه ويمكن أن يطلق عليها لفظ حياة *Hayya* أو *a live* وهى عبارة عن مجموعة مساكن تمثل وحدة متكررة صغيرة في المدينة والحارة قد تكون:-

١- شارع طويل مستمر.

٢- شارع طويل مسدود النهاية.

٣- شارع قصير مغلق النهاية.

ويتفرع من القصبة العديد من الحارات والتى تربط القصبة بالشوارع *Streets* الموازية للأسوار وهى غالبا ما تصل ببقية بوابات المدينة، وبعض هذه الحارات ينتهى نهاية مغلقة وعرضها لا يسمح إلا بمرور جملين محملين بجانب بعضهما.

ثالثا: الدرب:

ان الدرب ما هو ما هو إلا حارة ولكن يتشعب منه عطفة وزقاق فيعرف بأنه درب أى أن لفظ درب يمكن أن يطلق على الحارة المتشعبة مثل حارة الدرب الأصفر ودرب ترتر[2].

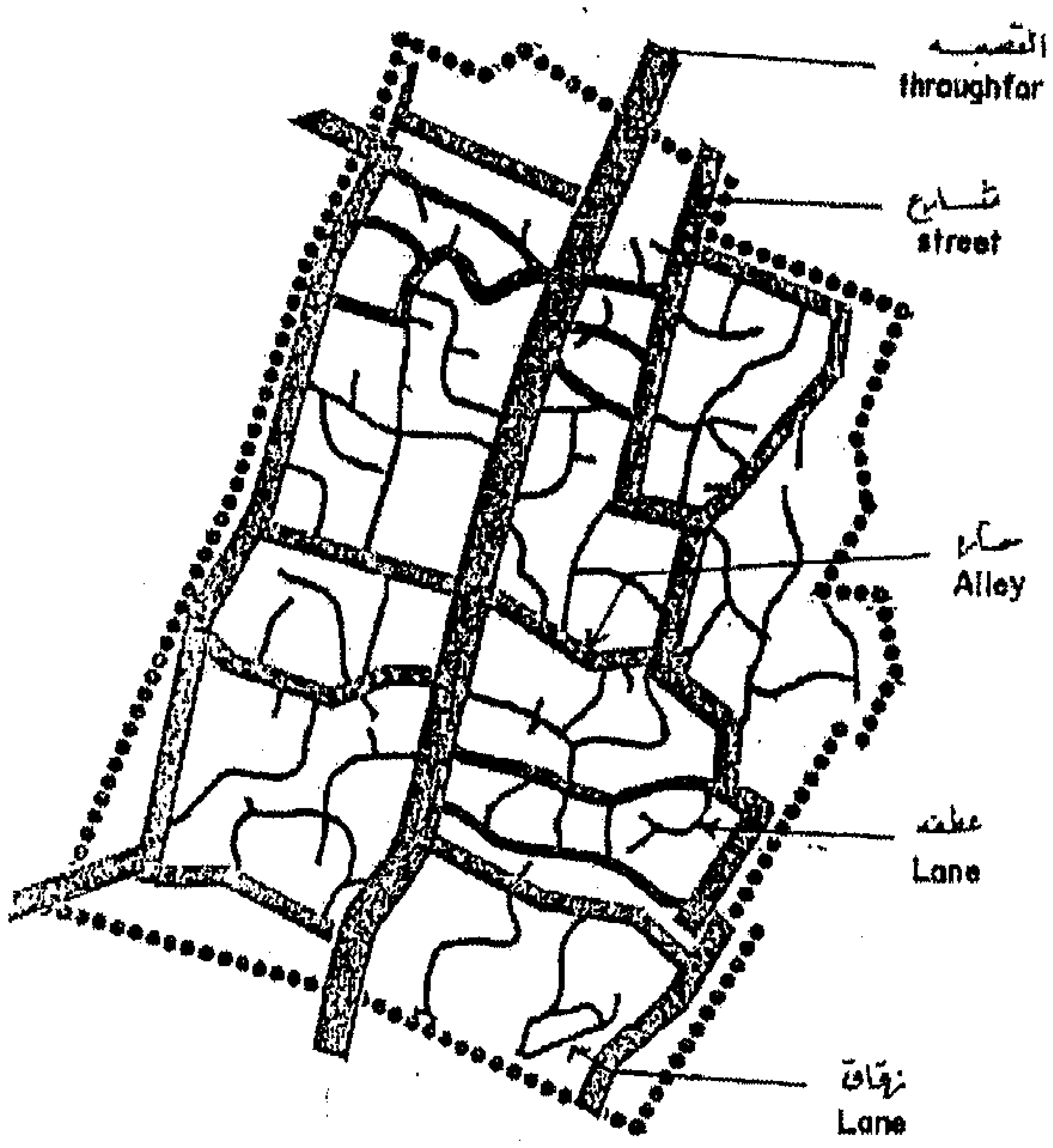
---

(١) هناء محمود شكرى، مجتمع الحارة كأداة للتشكيل العمراني فى المجتمعات الجديدة فى مصر، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الهندسة، جامعة القاهرة، ١٩٧٨، ص ٥٥- ٦١.

(٢) هناء محمود شكرى، مجتمع الحارة كأداة للتشكيل العمراني فى المجتمعات الجديدة فى مصر، مرجع سابق، ص ٦٢.

رابعا: الأزقة والعطف *Lanes*:

هـــى شـــارع أو ممر ضيق متفرع من الدرب ولكن العطفة قد تكون شـــارع طـــويل مستمر أو شارع قصير ذو نهاية مغلقة أما الزقاق فهو فقط شـــارع قصـــير ذو نهايـــة مغلقة. ويتفرع من هذه الحارات عدد من الطرق الضـــيقة ذات الـــنهايات المغلقـــة *Dead-end* تسمى عطفة أو زقاق *Lane* وتحوى كل منها عدد من الوحدات السكنية يصل من ٦ إلى ٣٠ وحدة سكنية.[1] شكل (١-٩)



شكل (١-٩)

التدرج الهرمى لمسارات الحركة بالقاهرة الفاطمية

(هناء شكرى، رسالة ماجستير، ١٩٧٨)

---

(١) هناء محمود شكرى، مجتمع الحارة كأداة للتشكيل العمراني فى المجتمعات الجديدة فى مصر، مرجع سابق، ص ٥٥.

١/٣- مفهوم الثقافة *Culture*:

الــثقافة هى أحد المفاهيم المرتبطة بالإنسان فقط، وتاريخ الثقافة فى حقيقة الأمر هو تاريخ الإنسان ككائن منذ آلاف السنين، فمنذ أن سكن الإنسان الأرض اســتخدم ذكاؤه ومهارته للتغلب على بعض الصعوبات التى واجهته فــى البيئة وتكيف مع البعض الآخر، واستخدم اللغة والرموز فى تعامله مع المجــتمعات المحــيطة، وبدأ الإنسان فى ابتداع المعرفة ووضع اللبنه الاولى للــثقافة، والتى نمت وتشعبت روافدها من خلال تجربته الشخصية مع الحياة واحتكاكه بالمجتمعات المحيطة.

علــى هذا يمكن اعتبار ان الثقافة هى نتاج صراع الإنسان مع البيئة منذ القدر وحتى الآن، وهذا ما عبر عنه ابن خلدون فى مقدمته من أن الثقافة من صنع الإنسان بما قام به من جهد وفكر ونشاط ليسد به النقص من طبيعته الأولــى وحاجاتــه فــى بيئــته حتى يعيش معيشة عامرة وزاخرة بالأدوات والصنائع. (١)

أى ان الــثقافة كمفهــوم لغوى تعنى الإجادة والفهم والإبداع، وعلى المســتوى الإنســاني الرفيع فإنها تعنى الإحاطة بالمعارف وتذوقا بالاضافة للملكات الإبداعية(٢)

١/٣/١- الثقافة - مدخل اجتماعي ومدخل فني:

أولا: تعــريف الــثقافة من المدخل الاجتماعي الانثروبولوجى (ثقافة العامة) هى:

ذلــك الكــل المركب الشديد التعقيد والمتداخل المكونات والذى يشمل المعــرفة والدين والفنون والقانون والأخلاق والعادات والسلوكيات التى تميز أفــراد مجــتمعا بعيــنه وهى أيضا الاتجاهات السائدة فى المجتمع المرتبط بموضــع محــدد، وتنعكس فى اللغة ورموزها وفى الأدبيات والفنون المحلية وأساليب الحياة والمؤسسات المجتمعية(٣).

---

(١) عبد الحميد محمود سعد، دراسات فى علم الاجتماع الثقافى، نهضة الشرق، القاهرة، ١٩٨٠، ص٧٩.

(٢) ســيد التونــى، عن الثقافة والعمارة مطارحات، مجلة قسم الهندسة المعمارية - قسم الهندسة المعمارية - كلية الهندسة - جامعة القاهرة، ع، ١٩٨٨، ص ٨٣.

(٣) ســيد التونى، عن الثقافة والعمارة مطارحات، مجلة قسم الهندسة المعمارية ، مرجع سابق، ص ٤٤.

الثقافة الشعبية

تعتبـــر أحـــد طرفـــي العلاقة بين العمران والثقافة يجب التحوط فى تناولها باعتبارها تمثل ثقافة مجتمع بأسرة فقط. وهى الثقافة التى تسود الشعب والتى تظهر فى الانتاج العفوى التلقائي والموروث الذى يجسد تجارب الشعب علـــى كافـــة المستويات الانطولوجية، والاجتماعية والسياسية، والاقتصادية. ويمكـــن بواســـطتها إدراك الظواهـــر، ومحاولة التأثير عليها وتوجيهها من مـــنظورات أســـطورية، وجمالية، وخرافية، ومعرفية – أحيانا سواء ذلك تم بطـــريقة شفوية أو بصرية أو كتابية. وهى ثقافة شعبية مميزة لمجتمع بشكل عـــام كالـــثقافة الشـــعبية المصرية، وكذلك ثقافة شعبية خاصة بمنطقة ما أو جماعة ما[1].

ثانيا: تعريف الثقافة من المدخل الفني الإبداعي (ثقافة الصفوة):

الذى يتناول الثقافة باعتبارها قرينة لا على مستويات الابداع والنتاج الانســـانى المتميـــز وبانها تشمل كل ما يرتبط بتنمية الذوق والحس والسلوك والملكـــات وكـــذلك بالانـــتاج العقلى والابتكارى واليدوى للوصول إلى تلك المستويات الرفيعة.

وهـــناك تباين فى المفهومين فعلى المستوى الأول تبدو الثقافة صفة مـــتاحة لكـــل مـــن يحيا مع الجماعة وأنها بداية الحياة الواعية للأفراد حين يدركـــون ثقافة مجتمعهم وعليه فإنها يمكن ان تورث آليا دون جهد أو مثابرة مـــن الأفـــراد بعكس المعنى الرفيع للثقافة والتى تحتاج لجهد وعناد لبلوغها وتـــباين مســـتوياتها لدى أفراد الجماعة وبالتالي فالمثقف هنا هو أحد الأفراد القلائل ذوى القدرات المتميزة عقلانية أو ابتكارية أو نقدية. ويضاف إليها فى بعض الأحيان مفاهيم أو صفات الالتزام والرؤية الثورية الغير تقليدية.

ولعـــل هـــذا التباين يشير إلى أولى اشكاليات الثقافة فى بلدان العالم الثالث حيث تسع الهوة الفاصلة بين الثقافة الشعبية وثقافة القلة وتزداد المشكلة حيـــنما يحدث الانفصام والاغتراب على مستوى القلة نتيجة لمصادر ومناهل ثقافتهم ورؤياهم (حينما تخرج عن ثقافة المحيط أو الحيز الجغرافي) فيضاف إلى صفة المثقف (وهو الذى يحمله تفكيره وقدراته خارج وقيود ما هو قائم)

---

(١) محمود فهمى الكردي، تأثير أنماط العمران على تشكيل بعض عناصر الثقافة الشعبية، مطـــبوعات مركـــز البحوث والدراسات الاجتماعية – كلية الآداب – جامعة القاهرة، ٢٠٠٢، ص ١٣.

أن مصادره ومراجعه وأصوله لا تنتمى للجماعة التى يعايشها. والانفصام أو الازدواجية أو التعريب والهروب وغيرها نتائج وملامح لهذه الإشكالية يتضح بشــكل خــاص فى النتاج المعمارى والعمرانى فى البلاد النامية أو محدودة الموارد[1].

١/٣/٢- القطاعات الثقافية:

أولا: المركبات الأساسية للثقافة من منظرو الثبات والتحول:

يمكــن عــرض تصــور عام لماهية الثقافة على كونها نتاج لتكامل وتــداخل وتشــابك مجمــوعة مــن المركبات أو العناصر التى تشمل جميع النشــاطات أو القدرات الإنسانية، ويمكن تصنيف العناصر المختلفة إلى ثلاثة قطاعات رئيسية هي:

الأول: العلــوم والمعارف والنشاطات الإبداعية (الفنون بمختلف أنواعها) – الجانب المادي أو التطبيقي.

الثاني: العادات والأعراف والتقاليد.

الثالث: العقائد الدينية (الطقوس، الشعائر، السحر والأسطورة).

ويجــدر الإشــارة هــنا إلى أن الجوانب اللامادية للقطاع الأول من التصــنيف الســابق (العلــوم والمعــارف والفنون) تدخل فى جميع فروع / قطاعات الثقافة الإنسانية، فالحكاية الشعبية هى نموذج للإبداع الفنى / الأدبي يحــدد بدرجــة كبيــرة طبيعة السلوك والعادات – والأعراف والتقاليد لدى الجماعة، كما أن الأسطورة تؤدي دورا هاما فى صياغة الأنساق العقائدية.

كما أنه من الضرورى توضيح تعريف المصطلحات الآتية:

العادات *Habits* :

هــى أى عمل "عادة " سلبية أو إيجابية، ترتبط برغبة أو ميل إنساني معين وتصبح هذه الرغبة "عادة" عند إجابة هذا الميل بإصدار العمل أو الفعل مع تكرار ذلك كله تكرارا كافيا.

الأعراف *Customs/mores* :

هــى ما درج الإنسان على إتباعه من قواعد جماعية خاصة بشئون

(١) سيد التونى، عن الثقافة والعمارة مطارحات، المرجع السابق، ص ٤٥.

الحـياة، مـع الشعور بضرورة إحترام هذه القواعد، والعادة – من خلال هذا المعنـى – هـى عرف ناقص إذ يعوزها لكي تصبح عرفا أن يشعر الإنسان بضرورة إحترامها.

التقاليد *Traditions* :

هـى طائفة من قواعد السلوك الخاصة بجماعة ما، تتسم بخصائص الـتوريث والجبـر أو الإلـزام، بمعنى أنها عادات مقتبسة من الماضى إلى الحاضر ثم إلى المستقبل.

الطقوس والشعائر *Rituals* :

هى مجموعة من التقاليد التى تنظمها قواعد مقدسة ذات سلطة قهرية ملزمة، والطقوس تمثل نظام بالغ الدقة، لا يسمح بأى انحراف ويرتبط بصفة أساسية بالكلمات والحركات والرموز والإشارات الجماعية.

السحر *Magic* :

هو صورة من صور ممارسات العقيدة عند المجتمعات البدائية تتسم بالقدرة على إجبار عالم ما فوق الطبيعة / عالم الغيبيات، كما أنه لا يمكن أن يمـارس على مستوى الجماعة كلها، بل يخص فئة منعزلة، وكثيرا ما يعتمد على عبادات وتعاويذ قد لا تكون مفهومة كصورة كاملة حتى لدى اولئك الذين يستخدمونها.

الأسطورة / الخرافة *Myth/ fable / legend* :

هـى صورة من صور صياغة الآراء عن مسببات الأشياء ودلالاتها وذلك من خلال نسيج يضم خواطر فلسفية ورمزية يعبر بطريقة ثابتة ذاتية، درامية وتصويرية[١].

ثانيا: العلاقة بين الجوانب المادية وغير المادية للثقافة:

الجوانب غير المادية للثقافة لها أكبر الأثر فى تشكيل الجوانب المادية للـثقافة، فعـادة ما تكون الأشياء المصنعة انعاكسا لجوانب غير مادية، فمثلا نجـد أن عنصـر الملابس هو انعكاس صادق لقيم وعادات وتقاليد المجتمع سواء فى الشرق أو الغرب، وكذلك المسكن ومعالجاته هى تعبير عن أعراف

(١) أشرف بطرس، فى الثقافة والعمارة، مرجع سابق، ص ٤٥-٤٧.

بنائية خاصة بالمجتمع[1].

١/٣/٣- الثقافة والفولكلور والحضارة:

١/٣/٣/١- الثقافة والفولكلور:

هو ذلك الجانب من ثقافة الشعب الذى حفظ لا شعوريا أو شعوريا فى العقائد والممارسات والعادات والتقاليد المرعية الجارية فى الاساطير وقصص الخوارق والحكايات الشعبية التى نالت قبولا عاما وكذلك فى الفنون والعرف التـى تعبـر عن مزاج الجماعة وعبقريتها أكثر مما تعبر عن الفرد، وتشابه الـثقافة مـع الفولكلور فى أن كلا منهما يشمل الموروثات من عادات وتقاليد ومعتقدات وفنون وأخلاق، وكلاهما يختلف من مجتمع لآخر ويعبر عن تمايز الجماعات[2].

ويمكـن اعتـبار الفولكلور مما سبق انه هو القطاع غير المادى من الـثقافة الـذى يشمل مستوى السلوك والمستوى الفكرى العقائدى، كما يمكن اعتـبار الفولكلـور كما يقول "توفر" هو الثقافة الشعبية أو مأثورات الطبقات الدنيا.

ومما سبق يمكن اعتبار ان الجوانب المادية التكنولوجية للثقافة تمثلها الحضـارة بيـنما الجـوانب غير المادية من عادات وتقاليد ومعتقدات يمثلها الفولكلـور أى ان الـثقافة هـى المظلة الاشمل التى تجمع حضارة الشعوب وعناصر تقدمها وأيضا تجمع موروثات الشعوب[3].

١/٣/٣/٢- مفهوم الثقافة والحضارة:

هـناك تداخلا وثيقا بين مفهومي الثقافة والحضارة فعند علماء (علم النفس - الانثروبولوجيا) تستخدم الحضارة للتعبير عن الثقافات الأرقى والتى يميـزها التغير والتفاضل *Hetrogenity* بديلا عن التجانس *Homogenity* والـذى يصـف ويطـبع المجتمعات البدائية - كما فى الخلية البدائية متعددة الوظائف إذا ما قورنت بالكئنات الراقية المعقدة والمتفاضلة البنية.

---

(١) عبد الحميد محمود سعد، دراسات فى علم الاجتماع الثقافى، مرجع سابق، ص ٤٠.

(٢) محمـد الجوهـرى، وآخـرون، دراسات فى علم الفولكلور، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٢، ص٢٢.

(٣) محمـد فوزى العنتيل، الفولكلور ما هو؟ دراسات فى التراث الشعبي، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٧، ص٥٤.

ويـؤكد تـيلور فى كتابه الثقافة البدائية التداخل بين مفهومي الثقافة والحضـارة حـين يعرف الأولى بأنها أسلوب الحياة السائد بغض النظر عن التخلف أو التقدم.

بينما الحضارة هى النظام الأكثر تنوعا وتفاضلا وتعقيدا والذى يضم مجموعة من الثقافات المحلية وترتبط كمفهوم بالمجتمعات الأكثر تقدما بوجه عام والحضارة ميزة انسانية فالجماعات الانسانية قادرة على تشكيل الحضارة ودعمهـا وتوارث عناصرها، وقوام الحضارة نقل وتوارث الخبرات والقدرة علـى مـواجهة المشـاكل، والمفهوم العربي للحضارة يشمل نطاقي الثقافة وأسـاليب التحضر أو المدنية، ويربط بوعي بين الجوانب اللامادية الروحية والقـيمة وغيـرها من ضرورات مطلوبة لذاتها.. والتى تقترب من وتعطى مجـال ومفاهـيم الـثقافة بالاضافة إلى الجوانب المادية والتى تضم الوسائل والأدوات التـى يمكن من خلالها تحقيق الأهداف والغايات والتى تضم كذلك التقنيات والمنظومات الأساسية والاجتماعية للسيطرة على البيئة والتحكم فيها وتنظيم السلوكيات والعلاقات.

فالـثقافة: هـى وحـدة المـنهج وهى أيضا محققات الفكر والإبداع الإنساني وأدوات وسبل صقل الذهن والذوق والسلوك.

والحضـارة:جماع للثقافة والمدنية معا *Culture & Civilization* والأولى بعدها اللامادى والثانية بعدها المادى. ويطبع التباين والاتزان النسبي بين المكونين المادى واللامادى الحضارات ويحدد ملامحها وصفاتها المميزة.

وانه بالرغم من الاتجاه القائل بأن الثقافة هى احدى ركيزى الحضارة إلا ان الثقافة تجعلها سابقة لها ومشكلة لها وأنه بالرغم من أبعادها الاجتماعية إلا ان تميـز الـثقافة يـرتبط بأداء وعطاء القلة المتميزة، وحلولهم المبتكرة لتحقيق الغايات المجتمعية[١].

٤/٣/١- عـرض عـام لـبعض مـناهج قراءة العلاقة بين الثقافة والنتاج البنائي[٢]:

يشير جيدونى إلى ثلاثة دراسات فى مجال العمارة البدائية أوالعمارة والثقافة هى:

---

(١) سـيد التونى، عن الثقافة والعمارة مطارحات، مجلة قسم الهندسة المعمارية ، مرجع سابق، ص ٤٦.

(٢) أشرف بطرس، فى الثقافة والعمارة، مرجع سابق، ص ٣٢-٣٣.

١- فرايسر "تخطيط القرية فى العالم البدائى":* Fraser. "Village planning in the primitive world":

يشير فراسير إلى ان منهجه هو النفعية – الانشائية، ويرفض الرؤية التاريخية للنتاج المعمارى، ويعرض مجموعة من الأمثلة لتوضيح أثر بعض المحددات (العقيدة – السياسة – الدفاع على التشكيل العمرانى للمستقرات)، ويشير فراسير إلى سيطرة العلاقات الاجتماعية على النظام الفراغى أن جزء كبير من الاهتمام قد خصص لعرض المساقط واستعراض تأثير الاختلافات القبلية على تشكيل القرية.

٢- بول اوليفر "المأوى والمجتمع" Paul Oliver "shelter and society":

يقدم اوليفر عرضا يقوم على فرضية التشابه بين العمارة البدائية – *Primitve Arch*، وبين العمارة التلقائية *Vernacular Arch* وبينما يرفض المنهج الشكلى *Formalism* لريد. ولفسكى *RudoLfsky*، معتمدا على رؤية جغرافية بيئية، أكثر منها رؤية تاريخية للمستقرات الإنسانية، وتشكل جميع الأمثلة المعروضة تنويعات لفكرة واحدة، وهى استجابة العمارة للعوامل البيئة *Determinist Environment*، بصفة عامة فإن دراسة اوليفر تقلل من أهمية المحددات التاريخية الإجتماعية فى مقابل التركيز على المحددات التشكيلية البيئية للمستقرات الإنسانية.

٣- تشكيل المنزل والثقافة A. Rapoport "House form and Culture":

يحاول رابوبورت إن يؤكد ان النتاج المعمارى هو محصلة لعوامل ثقافية – اجتماعية *Socio – cultural* حيث يقوم أولا بتفنيد سيطرة محددات المناخ والمواد والأمن والاقتصاد والدين.. الخ على النتاج المعمارى – كل كمحدد منفصل عن الآخر، ثم يجمع هذا كله فيما يطلق عليه المحددات المادية *physical Beterminist* وفى المقابل فإنه يعود ويعتبر محددات المناخ وطرق ومواد البناء عوامل "تعديلية" تغير بصورة ما من النتاج المعمارى الذى يرجع أساسا إلى المحددات الثقافية – الاجتماعية.

١/٣/٥- العمارة والثقافة:

يشكل النتاج البنائى / المعماري لدى المجتمعات البشرية من خلال

إطـــارين أساسين يعملان فى صورة متوازية، متداخلة ومستقلة فى آن واحد (الأول) الإطـــار الرسمي للبناء "*Formal*" والذى تصاغ أنساقه من خلال مساهمات العديد من القطاعات الرسمية (المؤسسية أو الفردية) للمجتمع، سواء علـــى مســـتوى التخطـــيط أو التصميم أو التنفيذ (الثاني) الاطار اللارسمى "*Informal*" الشعبى أو "الجماهيري" الذى يستمد قوانينه الحاكمة من خبرات ومعارف ثقافة القاعدة الشعبية العامة للجماعة، ويمثل كل من هذين الإطارين تعبيرا مستقلا عن قطاع اجتماعي يحمل مظاهر ثقافية متمايزة ومتباينة فعلى الـــرغم من ارتباط هذه القطاعات بالتوجه العام لثقافة المجتمع (الثقافة الكلية الرئيسية) إلا أن احتفاظ كل منهما بمنظومة خاصة بها من الرموز والمعانى والمفاهـــيم وغيـــرها مـــن عناصر تكوين الثقافات، تعبر عن الثقافة التحتية "*Sub- culture*" يمـــثل ظاهرة ثقافية عامة لدى معظم المجتمعات البشرية وتصـــيغ العلاقـــة التبادلية بين هذين الإطارين البنائيين طبيعة التوجة البنائى الكلى لدى الجماعة من ناحية، وعلاقة هذا التوجه أو صلته الوثيقة بالمحتوى الثقافـــى العام لتلك الجماعة من ناحية أخرى، بمعنى أن هذه العلاقة التبادلية الإيجابية والمتوازنة هى التى تضمن أن يصبح النتاج البنائى للجماعة تعبيرا حقيقيا متمايزا عن التوجه الكلى لثقافة المجتمع[١].

١/٥/٣/١- فى العلاقة بين الثقافة والنتاج البنائى (العمارة والعمران) خلفية نظرية وثلاثة مداخل للتنظير:

الأنساق الثقافية والبنائية – عن المفاهيم والمستويات:

تشـــير كلمة ثقافة إلى حقيقة من طراز معقد، ذات أبعاد وأفاق واسعة ومكـــونات وعناصر متعددة ومدلولات واتجاهات متنوعة، الأمر الذى يجعل طـــرح تعريف خاص لمفهوم الثقافة أمرا بالغ الصعوبة، ومع ذلك فإن هناك عشـــرات مـــن الأطروحات التى تتعرض إلى تعريف معنى الثقافة وتنطوى القواميس العربية القديمة والحديثة على تحديدات متقاربة لمعنى الثقافة. على انهـــا ســـرعة الفهـــم، أى الذكاء والمهارة والدقة والسعى لتحصيل المعرفة وتهذيب الفكر وصقله وتقويم الاعوجاج والبحث والتقصى، بيد أن ابن خلدون (١٣٣٢ – ١٤٠٦) مؤســـس "علـــم العمران" هو الذى أعطى الثقافة معانى عمرانية مرتبطة بمحددات الحياة الاجتماعية وربط بين مفاهيم الثقافة وطبيعة

(١) أشرف بطرس، فى الثقافة والعمارة، مرجع سابق، ص٢.

أنساق وهياكل البنية الاجتماعية[1].

بينما تشير المعاجم الاجنبية إلى اصطلاح الثقافة *Culture* على أنها تدريب وتهذيب العقل والعواطف وأدب السلوك والذوق وسواها وحصيلة هذا التدريب للملكات المذكورة، ومفاهيم وعادات وفنون وأدوات ومهارات ومؤسسات مجتمع معين فى إطار زمنى وحيز مكانى معين، وفى حين تستمد الثقافة وجودها من الجماعة المتصلة بها، حيث تعبر عن تلك الجماعة أو عن نمط معيشتها، فإن الحضارة *Civilisation* لا ترتبط بمجتمع أو شعب معين على وجه التحديد، فهى تتجاوز الثقافة زمنيا ومكانيا رغم أنها تتولد عنها وتستمر عبر أشكالها[2].

وبصفة عامة، فإنه يجب التأكيد على ان اصطلاح الثقافة ليس مقصورا على النتاج الفكرى أو الأدبى والفنى للمجتمع، أو مجرد معلومات نظرية ومقولات فكرية معزولة عن الواقع ممارسة وسلوكا وفعلا، بل أن مفهومها يتخطى ذلك ليشمل كل نشاط شأنه أن يثرى التراث الجماعى، والثقافة هى "مجموع السمات الروحية والمادية والفكرية التى تميز مجتمعا بعينه أو فئة اجتماعية داخل هذا المجتمع وتشمل الفنون والآداب وطرق الحياة شاملة الحقوق الإنسانية وتنظيم القيم والمعتقدات" ولا يتضح الشخصية الثقافية للجماعة فى كيان متمايز ومستقل إلا مع مرور الزمن وخلال تأثير عوامل ومقومات تكوين وصياغة متعددة، ومع خوض غمار التجارب الحياتية، أو خلال الاحتكاك بالحيز المحيط سواء على المستوى الطبيعى أو البيئي أو التواجد البشري ومن ثم تتراكم الخبرة الإنسانية وتتكون عبر الأزمنة أنساق معرفية علي شكل تقاليد وأعراف وعادات وسنن ومعتقدات وأساطير تتخذ سياقا خاصا[3].

١/٣/٥/٢- المناهج النظرية التى تناولت العلاقة بين النتاج البنائي والنسق الثقافي:

المنهج الفكرى والتطبيقي عند حسن فتحى "العمارة كنتاج ثقافى"

يرى حسن فتحى أن العمارة ليست مجرد مأوى بل هى تعبير حي

(١) ابن خلدون، المقدمة، طبع بمكتبة المثنى ، بغداد، ص ٤٣٤، ٥٤٥.

(٢) محمد على، الثقافة بين إشكالية التجانس والتمايز، مجلة دراسات عربية، العدد ٤، فبراير ١٩٨٤.

(٣) أشرف بطرس، فى الثقافة والعمارة، مرجع سابق، ص١١.

عن وجدان الإنسان، وتحقيق لرغبته الدائمة فى الإنتماء واكتشاف الذات، وميله الغريزى للخلق والإبداع، كما ان التحاور الثلاثي بين العمارة والطبيعة والإنسان يتكامل ليساعد على اثراء الحياة، وإضافة ابعادا جمالية وروحية إليها، وبينما كان من أساسيات عقيدة الحركة الجديدة، تجاهل الماضى والانفصال عنه، فإن حسن فتحى كان يتطلع دوما إلى الاستمرارية الحضارية والثقافية، التى تنعكس بصورة مؤكدة وصادقة على عمارة الجماعات الانسانية، ويرى أن العمارة يجب ان تعبر عن المكان والجماعة، حيث ان لكل اقليم مخزونة التراثى الخاص من المواد، الظروف المناخية، والخصوصية الثقافية، كما أن لكل فرد فى الجماعة ذاتيته وتفرده، وهذه المحددات جميعها يجب ان تصيغ فى النهاية التعبير المعماري للجماعة[1].

١/٣/٦- الثقافة والعمارة:

يقدم حسن فتحى مفاهيم الأصالة أو الذاتية الثقافية كأحد أهم عناصر أفكاره المعمارية، ويرى حسن فتحى أن هناك نموذجين للهوية الثقافية للجماعة، "الموروث" نتيجة لنمو وتصاعد الثقافة التقليدية و "الوارد" نتيجة للاحتكاك الثقافى مع ثقافات ذات توجه مغاير ويحدد بصورة خاصة دور أو تأثير كل منهم على النتاج الحضارى للجماعة:

الثقافة التى تنبع من الجذور

تتسرب لتنساب إلى كل الفروع

الأوراق والبراعم والزهور

من خلية إلى خلية كالدم الأخضر

الذى يتدفق مع رذاذ المطر

فيطلق العطر من الزهور المنداه

ليعبق نسمات الهواء

ولكن الثقافة التى تصب على الإنسان

من أعلى، فإنها عندئذ تتجمد

كما يتجمد السكر المبلل بالرطوبة

---

(١) أبو زيد راجح، ورقة بحثية مقدمة للندوة العلمية عن المعمارى الرائد حسن فتحى.

وتصبح كدمية من السكر

عندما يصبها رذاذ المطر واهب الحياة

فإنا تتلاشى، تذوب في خليط لزج[1]

والــثقافة فى رأي حسن فتحى تعرف على كونها حصيلة تفاعل ذكاء الإنســان مــع البيئة الطبيعية التى يعيش فيها، فى عمليات استيفاء احتياجاته الـــروحية والمادية، كما إنه يرى العمارة على انها المكان الذى يأوى الإنسان ونشــاطاته فــى المجالات المادية والروحية، وإنها أهم الوسائل المتاحة لدى الإنســان للتعبير عن تطلعاته، والتطلعات المشتركة للجماعة، وذلك بما توليه الجماعة من عناية بالتشكيلات ورموزها، وبذلك فإن العمارة تعتبر من أرقى الفنون التشكيلية ومن أهم أركان وروافد الثقافة[2].

(١) *Hassan Fathy, Architectore Forthepoor, the American University in Cairo press, Egypt, 1989, p21.*

(٢) حسن فتحي، العمارة والبيئة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧، ص١١.

١/٤- التراث وخصوصية الثقافة:

التراث :

هو المرجع والدليل والوجود المادى القائم، والشاهد الحي على خصوصية الثقافة، وحجر الزاوية فى تأكيد قوميتها ودعم حركتها واستمرارها. وهو ذلك المخزون المتميز الذى يميزه الاستمرار والثبات والذى يجمع فى أعطافه القيم الروحية والجمالية. بالإضافة إلى كونه حقيقة مادية قائمة فرضت قبولها واحترامها، لكونها تسجيلا لثقافة المجتمع ووحدة منهجة وملامحه الإنسانية والفكرية عبر العصور، وخلال أزمان طالت أو قصرت وتباينت ملامحها.

التراث المعماري والعمراني:

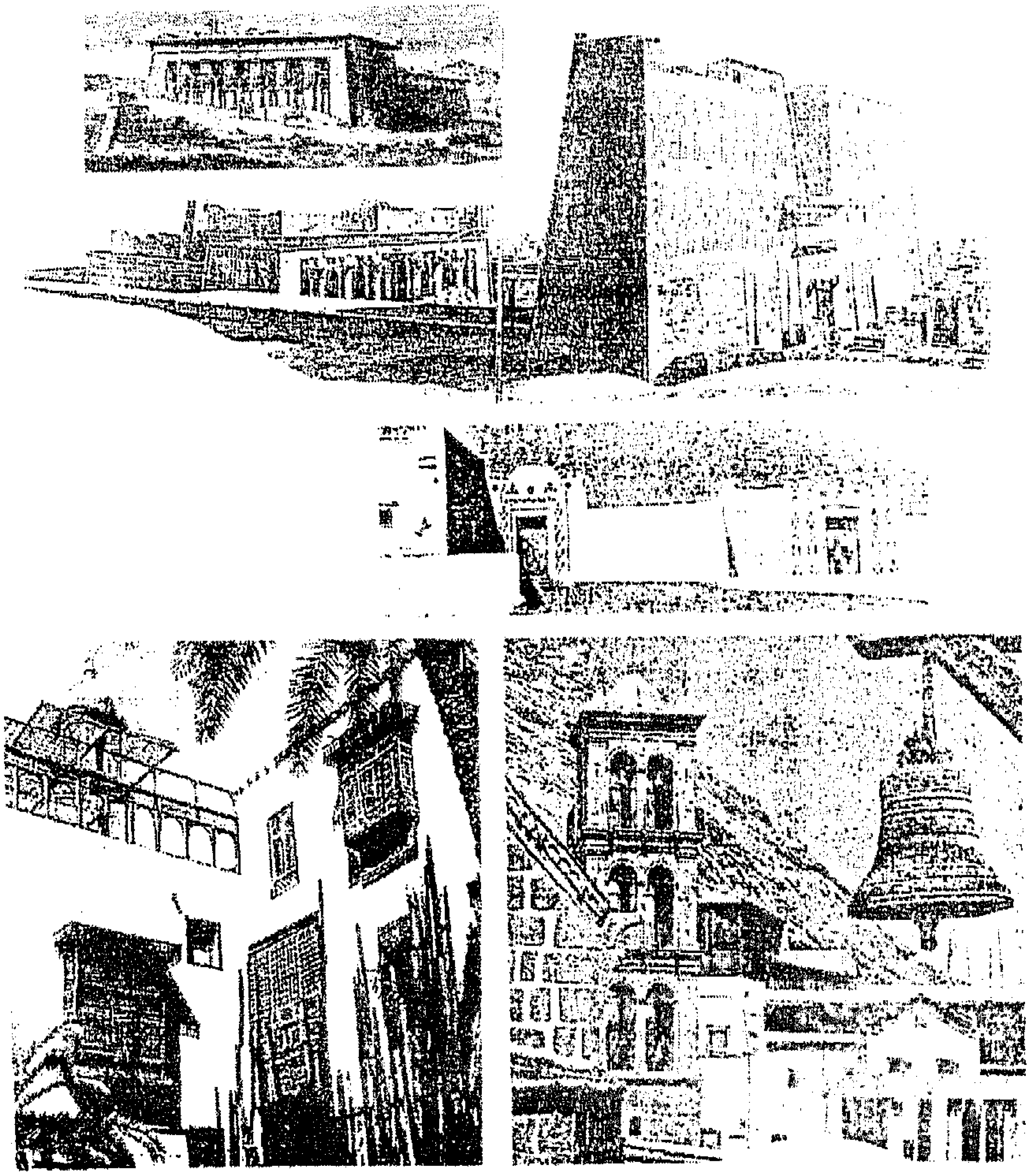
خير مثال لتأكيد هذا المفهوم، فهو مجموع المبانى والمنشآت (العلاقات المركبة بين بعضهم البعض وبين بيئتهم ومحيطهم) التى استمرت وأثبتت أصالتها وقيمتها فى مواجهة التغيير المستمر، وتوفر لها القبول والاحترام، وأصبحت سجلا حيا ومرجعا بصريا يجسد علاقات الإنسان وبيئته. وهو المخزون العمرانى المتميز،الذى يميزه الاستمرار، والثبات والذى يجمع فى أعطافه القيم الروحية والجمالية، بالإضافة إلى كونه حقيقة قائمة، وتسجيلا لثقافة المجتمع ووحدة منهجه وملامحه الإنسانية عبر العصور[١].

يتباين التراث المعماري بين مبان قديمة انتهت وظيفتها وبقت أسطحها وأسقفها وما تحتويه من فراغات، إلى مبان ومنشآت لازالت تؤدى وظائف وتحتوى أنشطة وتلعب دورها دون تغيير يذكر (كمسجد أو كنيسة أو قاعة درس) أو توائمت مع الجديد من الاحتياجات (كمتحف أو ملتقى ثقافى). ويشكل التراث المعمارى والعمرانى إحدى ركائز الطابع المعمارى والعمرانى لبيئة الانسان أو الهوية المادية للمجتمعات[٢]. شكل (١-١٠) ، شكل (١-١١)

---

(١) رفعة الجادرجي، مجلة البناء، السنة الثانية، ع ١٢، المملكة السعودية، ص ٢١.

(٢) سيد التونى، عن الثقافة والعمارة مطارحات، مجلة قسم الهندسة المعمارية ، مرجع سابق، ص ٤٦.

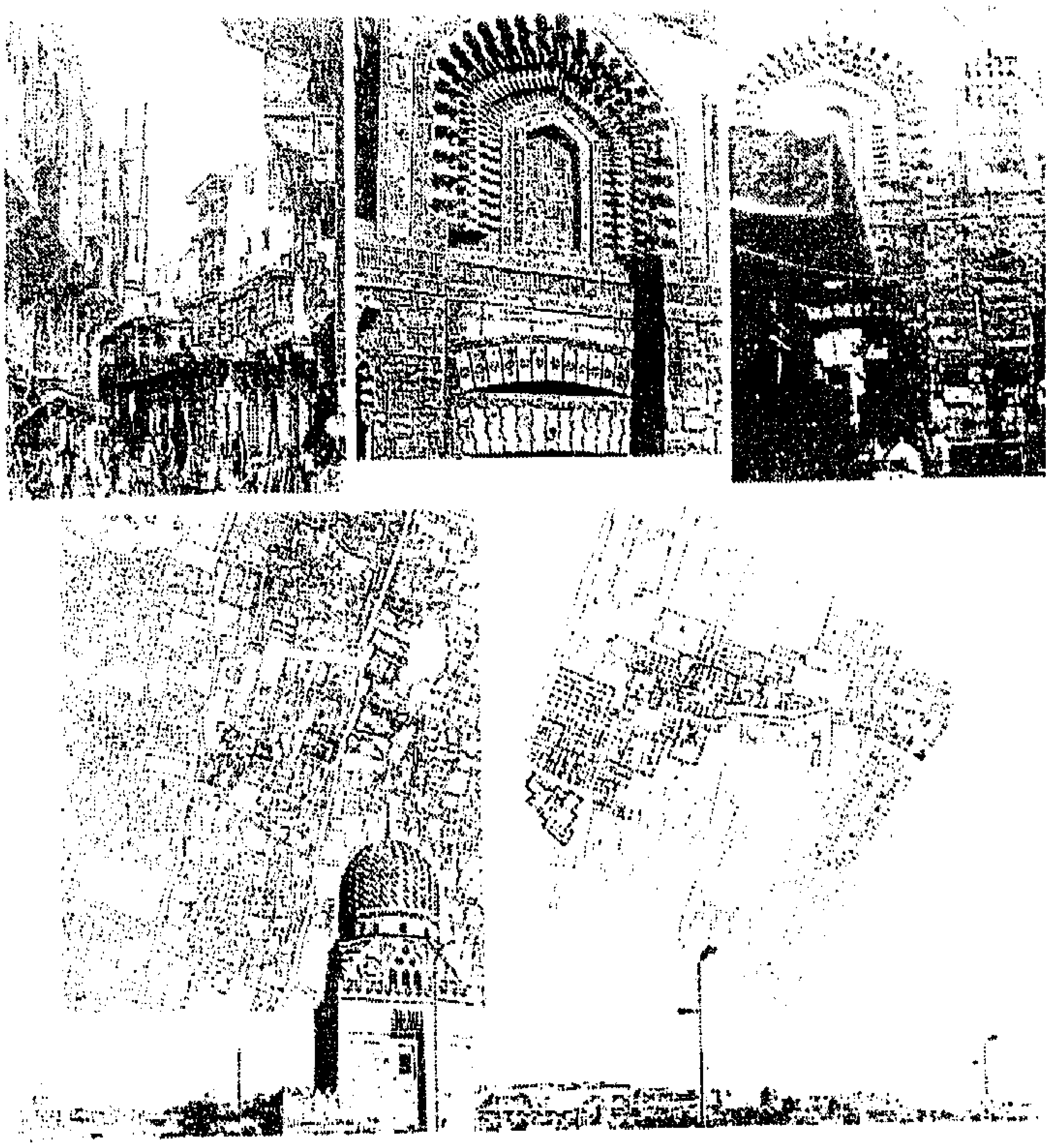


شكل (١-١٠)

التراث المعمارى – نتاج مادى متميز وسجل حى للثقافات القومية والمحلية

معبد ادفو – معبد دندرة – مساكن نوبية

دير سانت كاترين ، سيناء – فناء المتحف القبطى ، القاهرة (سيد التونى، ١٩٨٨)



شكل (١-١١)

التراث المعمارى والعمرانى – مجموعات المبانى والمنشآت والأنسجة العمرانية التى أستمرت وأثبتت أصالتها وتميزها:

مدرسة الصالح أيوب، وتفصيله أسفل المئذنه – القاهرة القديمة

شارع الشرايبى (القاهرة الفاطمية) – نسيج القاهرة الفاطمية – القرافة الشرقية

(سيد التونى، ١٩٨٨)

١/٤/١- المناطق ذات القيمة التراثية فى المفهوم والأهمية

أولا: مفهوم المناطق ذات القيمة التراثية:

تشــكل المــناطق ذات القــيمة التراثية القلب النابض للمدينة، والذى يســجل تاريخها وملامحها عبر حقبات تاريخية وسياسية متتالية، وتتميز تلك

المــناطق بتجانسها واستمراريتها التى تكونت من اضافات الأجيال المتعاقبة علــيها، والمــناطق ذات القيمة التراثية هى المناطق الأقدم فى المدينة والتى تتميز بمحتوى عمراني وثقافى واجتماعى له خصوصيته الشديدة وتفرده.

وتــتعدى قيمة المناطق التراثية الوجود المادى إلى كونها تعبيرا عن جــوانب روحية وفكر ورؤى مجتمعات سابقة فى تعاملها مع المحيط والبيئة الطبيعية، شكلتها قوالب اجتماعية ومحددات دينية وثقافية فصاغت هذا النتاج العمراني المتميز[١].

ثانيا: أهمية المناطق ذات القيمة التراثية :

تكمــن فيما تمثله من قيمه، وهذه القيمة قد تكون قيمة مادية عملية أو تكــون قيمة معنوية تاريخية أو فنية. والقيمة التاريخية فهى أن يكون تعبيرا عــن عصــر معين أو حدث معين فى تاريخ البشرية، وهذه القيمة لا يتوقف علــى حالــة المبنى، إذ ان وجود المبنى فى حد ذاته له قيمة ودلالة تاريخية حتى ولو كان المبنى أطلالا متهدمة[٢].

١/٤/٢- التراث والطابع (الطابع العمرانى):

إذا قبلــنا بمفهــوم التــراث وأســاس التعامل معه باعتباره ضرورة اجتماعية وثقافية، واحدى ضوابط المكان والزمان ورواسم التشكيل المعمارى والمــادى لأمكــن، كما سبقت الاشارة ان التراث يلعب دورا فعالا فى تحديد هــوية المجتمعات وطابعهم وشخصيتهم المتميزة وبالتالي فى نتاجهم المادي والثقافى والحضارى.

الطابع العمراني أو المعمارى:

بالــرغم مــن أن لفظة الطابع تحوى ضمنا الاشارة إلى وجود تعبير متميــز ذو قــيمة ليس إلا تسجيلا مركبا لملامح الواقع الاجتماعى والثقافى وللجماعــة والمكــان والــزمان، ولا يعنى أنه بهذا قد أصبح قيمة تستوجب المحافظة والصيانة مهما كانت مثالية شكل (١-١٢).

---

(١) ســيد التونى، عن الثقافة والعمارة مطارحات، مجلة قسم الهندسة المعمارية ، مرجع سابق ، ص ٨٧.

(٢) سمير سيف اليزل،وسائل الحفاظ على التراث المعمارى، مجلة عالم البناء، ع (٣١)، القاهرة، ١٩٨٣، ص٣٠.



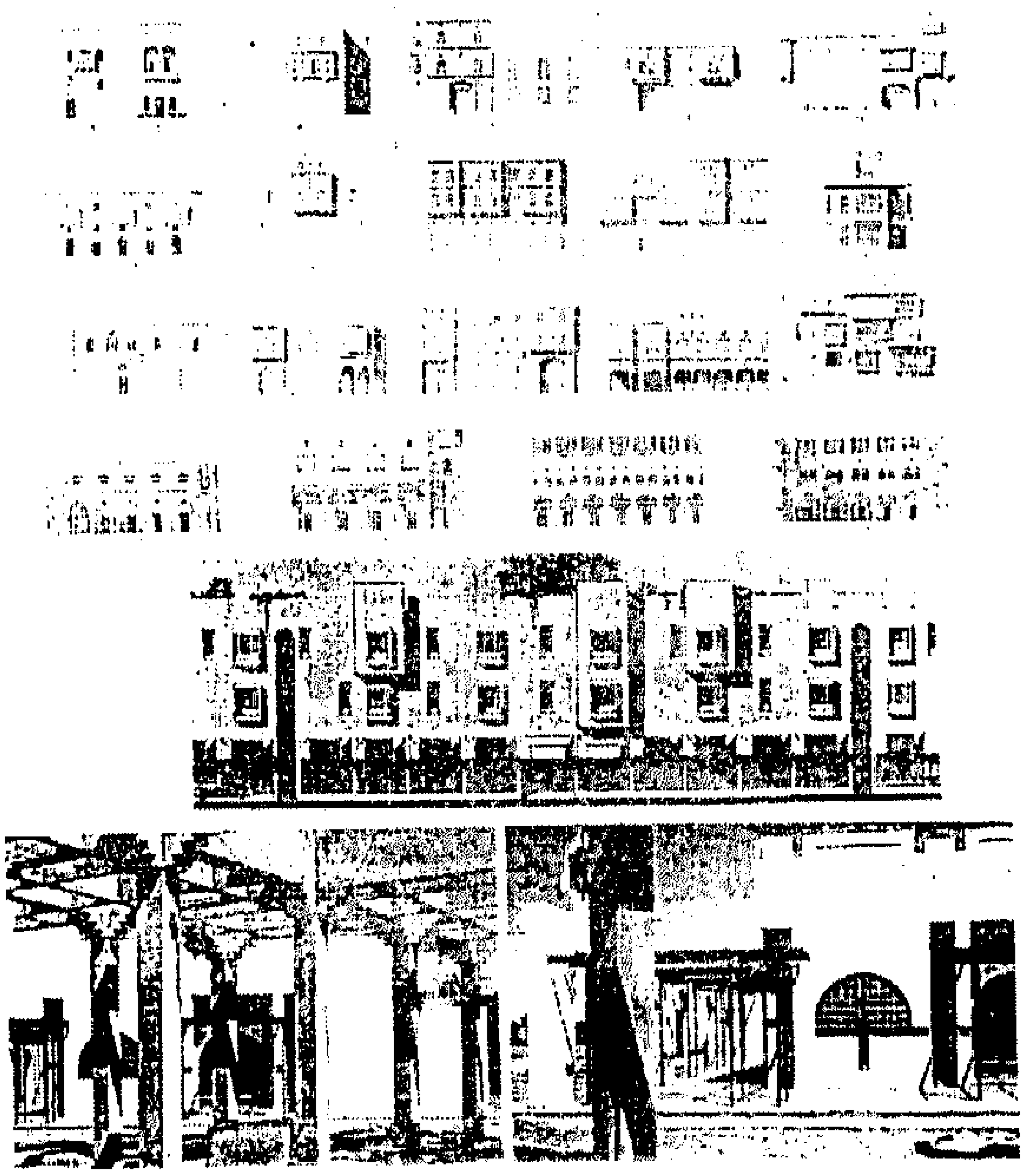
شكل (١-١٢)

الطابع العمرانى – سجل مرئى لإيجابيات وسلبيات الثقافات المحلية لإشكاليات الدول المحدودة الموارد وملامح عمرانها:

ميدان القلعة، القاهرة – سوق الكانتو ، شارع الموسكى ، القاهرة الفاطمية

(سيد التونى ، ١٩٨٨)

فالطابـــع العمرانى: القائم فى بلاد العالم الثالث المحدود الموارد وفى مصـــر، نـــتاج لاحتياج الثقافات الغربية الأكثر تقدما بمعايير المال والفاعلية والكفاءة والتقنيات الأساسية والاجتماعية والقبول بمعطياتها، وتراجع الثقافات المحلـــية ونـــتاجها أمام آليات هذه الثقافات وما يرتبط بها من حضارة وقيم، وتزامن هذا الاحتياج مع إشكاليات التخلف (والتى ارتبطت بتقدم الدول الغنية وتـــراكم فوائضـــها) وفـــى مقدمـــتها الانفجـــار السكاني والحضرى والأخذ بميكانيكـــيات التحضر والتوطن الغربى واحتلال القواعد الاقتصادية، والنمو الســـرطاني للمدن وتدهور بيئتها والقبول بالمداخل الكمية لحل مشاكل البيئة والاسكان والحركة دون التوقف عند أسباب المشاكل[1]. شكل (١-١٣)



شكل (١-١٣)

الطابع العمرانى – نتاج مركب ومتمايز العناصر والمكونات المادية والثقافية:

واجهات مصرية، وصف مصر (١٨٠٠) – واجهة فندق بمكة، سيد التونـــى ونســـمات عـــبد القـــادر – المسجد ومظلة المدخل الرئيسي، مركز الدفرسوار السياحى، سيد التونى ونسمات عبد القادر (سيد التونى ، ١٩٨٨).

(١) سيد التونى، عن الثقافة والعمارة مطارحات، مرجع سابق، ص٤٧.

١/٤/٣- العمارة نتاج تراثي:

يـــرى حســـن فتحى أن التراث للجماعة هو المماثل للعادة عند الفرد وفى الفن فإن التراث يحرر الفنان من القررات غير الضرورية التى تصرف الانتباه، بحيث يمكن للفنان أن يولى جهده كله إلى القرارات الحيوية، وانه ما ان يــتم اتخـــاذ قرار فنى، بصرف النظر عن وقت أو كيفية اتخاذه، "فإنه لا يمكن أن يتخذ مرة أخرى على نحو مفيد والأفضل أن يمرر إلى مخزن العادة العـــام فلا يشغلنا أكثر من ذلك" وكما أن التقاليد الثقافية والبنائية التراثية التى تــبلورت علـــى شكل طراز وقواعد تم صياغتها عبر الزمن، لقواعد الأدب واللغـــة والبناء، هى التى تحقق التفاهم والتواصل بين أفراد الجماعة، وتوفر الـــتوافق أو التـــناغم بين مختلف المبانى داخل البيئة العمرانية، كما أن تلك التقاليد هى التى تحمى القيم الجمالية من الهبوط دون مستوى خاص، أما دور المعماري المعاصر، فهو العمل على استمرار قوة دفع التقاليد بما يضيفه إليها مـــن فكره الخاص، بحيث لا تقف قبل الوصول إلى صورتها المثالية، كما أن التقالـــيد هـــى التـــى تحدده من الكثير من عمليات اتخاذ القرارات التى سبق الوصـــول إلـــيها، وصـــياغة أنســـاق بنائية خاصة بها، غير أنه سيجد نفسه مضطرا لإتخاذ قرارات جديدة حتى لا تموت التقاليد على يديه، علما بأنه كلما تقـــدم الفـــن وارتقى تطلب الأمر من الفنان أن يبذل قدرا مضاعفا من الجهد للدفع بالتقاليد الموروثة إلى الخطوة التالية(١).

(١) حسن فتحى، العمارة والبيئة، مرجع سابق، ص٤١.

١/٥- الأدب:

١/٥/١- التجربة الأدبية:

هـــى موقف من المواقف يثير انفعال الأديب، وهى تجربة ملهمة إذ يستطرد الأديب من هذا الموقف المثير إلى موقف آخر يتفاعل معه ويكتمل به إطـــار العمـــل الفنى، وليس من الضرورى أن تكون هذه التجربة مما مضى وانتهـــى وانطوى، بل أنها لتقع فى الماضى كما تقع فى الحاضر والمستقبل، ولكنها يتعلق بذات الأديب ومدى انفعاله لها وقدرته على التعبير عنها تعبيرا فنيا يكسبها تلك الطلاوة التى يتسم بها الأديب فى التعبير عما يجول بخاطره.

الـــتاريخ والأدب صـــنوان من حيث الانشاء الأدبي، فتدوين التاريخ كالكـــتابة الأدبـــية فـــى حاجة إلى منتهى بلاغة الكاتب التحريرية، وإذا كان للاديب ان ينفعل بالموقف التى تستثيره فتلهب خياله، وتورى قريحته، ويكون تعبيره عنها مليئا بالحياة جياشا بالعواطف، فإن انفعال المؤرخ بأحداث التاريخ يضـــفى على كتابه القصة التاريخية حيوية جديدة ينبعث منها الحياة الماضية حافلـــة بالحـــركة والـــنماء ولا يتأتى ذلك إلا لمن أوتى أسمى مواهب العقل والعاطفة معا(١).

١/٥/٢- الموروث الشعبي:

يقـــدم لـــنا رؤيـــة جمعية للحقيقة التاريخية، لأن الجماعة فى رؤيتها للحدث التاريخي تقفز فوق التفاصيل وعلاقات الزمان والمكان ولا تهتم سوى برســـم صورة كلية حبلى بكل الرموز الاجتماعية والثقافية، كما تحرص على بلـــورة مـــوقفها التاريخي إزاء الحدث، وهذه الصورة الشعبية غالبا ما تحمل وعي الجماعة بذاتها كما تحمل فى طيات أحداثها الخيالية كثيرا من المضامين التاريخية.

كذلك كانت عناصر الموروث الشعبي التى تتناول الحياة اليومية مرآة تضـــئ الخبـــر التاريخـــي عـــن جوانب الحياة فى مصر، اقتصاديا وسياسيا واجتماعـــيا وفكـــريا. وهذه القصة التى اوردناها عن القرافة مثال جيد على نوعية قصص الرعب التى كان أهل القاهرة يتداولونها حول المقابر والرهبة التـــى أحاطـــت بالمـــوت والقبور.وهى تذكرنا بتلك القصص المرعبة التى سمعناها كثيرا فى طفولتنا عن النداهة والعفاريت والمارد. بيد أن أهم ما تدل

(١) حسين فوزى النجار، التاريخ والسير، مكتبة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أكتوبر ١٩٩٨، ص٥٨-٥٩.

عليه هو مدى سيطرة الخيال والخرافة على حكى القصص آنذاك وهو الأمر الذى تؤكده أيضا قصص ألف ليلة وليلة[1].

الرواية:

محكمة التوثيق وأنها طبق الأصل الذى استقيت منه

القصة:

وتأتي بعد ذلك "القصة" وأصلها اللغوى أيضا يجعلها مرتبطة بتسجيل الواقع والعمل على تعقبه وهى من "قص الأثر" أى تتبعه[2].

١/٥/٣- الحكاية:

١/٥/٣/١- مفهوم الحكاية:

مـــن المحاكـــاة والتقليد، وبرز مصطلح الحكاية فى الأدب القصصى وتزحـــزح عـــن مجرد الإخبار بالواقع إلى الإيهام بحدث قديم مرت الدهور علـــيه، أو واقعه فى مكان بعيد عن المخبر بها ولا بأس من التوسل بالخيال لبلوغ التأثير المنشود[3].

١/٥/٣/٢- السير – الحكاية الشعبية:

أنهـــا أكثـــر "تاريخية" من الأساطير بطبيعة الحال إذا أنها أقرب لأن تكـــون رؤيـــة وجدانية شعبية للتاريخ وأحداثه وأبطاله. ومن ناحية أخرى لا ينتمـــى فن الحكاية إلى عصر بعينه وانما هو نتاج تاريخى مستمر فى إطار فنـــى تلقائـــى ذلـــك أن حافـــز الإنسان لرواية القصص وحاجته لسماع تلك القصـــص جعلـــت من الحكاية الرفيق الطبيعي للإنسان عبر تاريخ الحضارة فالحكايـــة الشـــعبية قـــادرة باستمرار على مواءمة نفسها مع أى مناخ محلي واجتماعي[4].

أن مصـــطلح الحكايـــة الشعبية جديد، لا بالقياس إلى الأدب العربى

---

(١) قاســـم عبده قاسم، بين التاريخ والفولكلور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يناير ١٩٩٧، ص ٤٣-٩٦.

(٢) عـــبد الحمـــيد يونس، الحكاية الشعبية، مكتبة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مايو ١٩٩٧، ص١٥.

(٣) عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، مرجع سابق ، ص١٤.

(٤) قاسم عبده قاسم، بين التاريخ والفولكلور، مرجع سابق، ص ٤٠.

وحـده، ولكـن بالقـياس إلى الآداب العالمية أيضا، ذلك لأن وصف السير القصصـى بالشعبية إنما كان استجابة مباشرة للاحساس بالحاجة إلى ضرب مـن التمييز بين إطار قصصى أدبي وآخر يتسم بالحرية والمرونة ومسايرة العقـول والأمزجة والمواقف، والحكاية الشعبية بهذا المفهوم تستوعب أنماطا وأنـواعا متفاوتة وتستهدف وظائف منوعة وهى عبارة يغلب عليها الشمول وتعـوزها باعتـراف العلمـاء المتخصصـين فى المأثورات الشعبية، الدقة والتحديد(١).

١/٥/٤- الأسطورة:

وهى عند الإنسان البدائى عقيدة لها طقوسها فإذا ما تعرض المجتمع، الذى تتفاعل معه الأسطورة، لعوامل التغير تطورت الأسطورة بتطوره، وقد تتبدد تحت وطأة عناصر ثقافية أقوى فتنفرط عقدتها، وتنحدر إلى سفح الكيان الاجتماعى أو ترسب فى اللاشعور وتظل على الحالين عقيدة ثانوية أو ضرب مـن ضـروب السحر أو ممارسة غير معقولة وشعيرة اجتماعية وكثيرا ما تتحول إلى محاور رئيسية تعاد صياغتها فى حكايات شعبية.

ولعـل الجسـر الذى يصل بين الأساطير والحكايات الشعبية هو تلك الملامح التى تحكى وقائع الأبطال في توحيد عناصر المجتمع من المجتمعات أو الانتصـار علـى طائفـة من الأعداء أو اقتحام العدو العديد من الأهوال والعقبات.

وهـناك نقش هام فى معبد دندرة يورد قائمة بأجزاء جسم اوزيريس التـى غيـبت فـى التـراب باعتـبارها ذخائر مقدسة فى الهياكل والمعابد المختلفة(٢).

اسـطورة اوزيـريس : هـى أشهر أساطير مصر القديمة فإنها وأن اصـبحت الآن تروى فى اطار قصصى إلا أنها كانت فى وقت من الأوقات عقـيدة راسـخة لهـا شعائر وطقوس ترتبط بالحياة والموت وما بعد الموت ارتـباطها بالغرس والحصاد وهى تفسر كثيرا من الظواهر الكونية والطبيعة والانسانية(٣).

وإذا كـان الـبعض يصف الأسطورة بأنها "العلم البدائى" فانه ينبغى

---

(١) عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، مرجع سابق، ص١٩.
(٢) عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، مرجع سابق، ص٢٨، ٣٢.
(٣) عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، مرجع سابق، ص٢٩.

علينا أن نؤكد من جديد أن المعرفة التاريخية قد نشأت من ضلع الأسطورة.

الأسطورة عجزت عن توضيح البعد الزمنى والبعد المكانى فى تجربة الإنسان التاريخية

علاقة الأسطورة بالمكان: هى نفسها علاقة البناء الفنى برموزه إذ ان المكان رمز من الرموز التى تحملها الأسطورة وليس مسرحا حقيقيا لأحداث هذه الأسطورة، لأن أحداثها تدور خارج حدود الزمان والمكان[١].

والأسـطورة فى شكلها العام قصة تروى على أنها حدثت بالفعل فى عصـر سابق لكى تفسر الميراث الكونى والخرافى لشعب ما، وتتناول آلهته، وأبطاله واتجاهاته الثقافية، ومعتقداته الدينية... وما إلى ذلك أى أن الأسطورة تفسـر الأمـور اعـتمادا علـى "علوما ما قبل عصر العالم" وهكذا تتحدث الأسـاطير عن خلق الإنسان والحيوان والمعالم الأرضية، كما تحاول تفسير الخصائص التى تميز حيوانا ما، ولماذا وكيف نشأت هذه الظاهرة الطبيعية أو تلـك، كمـا أن الأسـطورة تفسـر لنا سبب وكيفية بداية الطقوس والشعائر والاحتفالات التى يمارسها الناس فى المجتمع، ولماذا تستمر باختصار تناول الاسـاطير كل الاصول فى حياة الانسان والكون من حوله. لقد لجأ الإنسان إلى الاسطورة عند ما كان العقل البشري ما يزال فى طور طفولته الاولى ولم يكن لديه من المعرفة العلمية ما يساعده على كشف غياهب الكون من حوله، ومن ثم كانت الاسطورة ملاذا ومعينا[٢].

---

(١) قاسم عبده قاسم، بين التاريخ والفولكلور، مرجع سابق، ص١٦-١٧.
(٢) قاسم عبده قاسم، بين التاريخ والفولكلور، مرجع سابق، ص٣٦-٣٧.

١/٥/٥ المفاهيم الحا كمة :

اتجاه المفاهيم الفكرية الحاكمة: *Paradigms Approach*

هـــذا الأتجـــاه هـــو الـــذى يفسر التاريخ فى ضوء المفاهيم الحاكمة (*paradigms*)، وهـــو عـــبارة عن نموذج منتظم و متكامل من التطورات الدينامية الصريحة أو الضمنية و يحدد ما هو مرغوب فيه اجتماعيا ويؤثر فى اختـــيار الطرق والأساليب و الأهداف الخاصة بالفعل فى مجتمع ما، وتتجسد مظاهـــره فـــى اتجاهات الأفراد والجماعات، وأنماطهم السلوكية ومعتقداتهم ومعاييرهم[١].

ويكـــون التحول فى التاريخ و أحداثه هو تحول فى المفاهيم الحاكمة من حيث سلسلة من الأحداث المتتابعة من وجود عدم رضاء واضح بالأشياء علـــى حالهـــا، ثم خلق رؤى جديدة وواضحة للهدف، او يتغير الهدف نفسه. وبعد ذلك تحدث تغيرات فى الأستراتيجيات و المنهجيات للوصول الى الهدف الجديد[٢].

أو يحدث التحول عن طريق التعرض الى صدمة حضارية جديدة عما الفـــه المجـــتمع. قد تكون عقيدة جديدة او اكتشافات علمية حديثة وهنا تحدث الصراع بين العناصر الحديثة و العناصر التقليدية الموروثة لتكون منهجيات واستراتيجيات جديدة للوصول الى الهدف الجديد.

التغيـــرات فـــى المفاهيم الحاكمة و فى الفكر تكون ذا صوت خافت ولكنها هى التى تحرك النفوس، و على مدار الزمن القصير أو الطويل تثور بعد ذلك الهتافات و الحركات والثورات فى دنيا السياسة والأجتماع والأحداث التاريخية المعروفة[٣].

كلمـــة مفهـــوم حـــاكم-(*paradigms*)- تاتى من الكلمة اليونانية (*Paradigma*) - وهـــى بمعنـــى تنســـق، خريطة، وسيلة للفهم و الأدراك وتستعمل هذه الكلمة حاليا بمعنى قوانين، معايير، قواعدو نظريات, (*Set of*

---

(١) كمال التابعى، القيم والتنمية الريفية، مكتبة نهضة الشرق، جامعة القاهرة، ١٩٨٦.

(٢) *coate, L.E. etal, organization paradigm shifts, national association of college and university business offices, washing ton, d.c, 1996, p1.*

(٣) زكـــى نجـــيب محمـــود، ثقافتنا فى مواجهة العصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٥٥.

(rules, standards, laws, therios and applications *[1]* و فـــى الأطـــار العـــام فهـــى توضـــح كيف ندرك و نرى العالم من حولنا، و ليس المقصود هو الفهم و الأدراك (أى هو نظرية،توضيح،نموذج لشىء آخر) [٢]

المفاهـــيم الحاكمة هى مصدر سلوكنا و أفعالنا و ادراكنا،و تأتى قوة هـــذه المفاهيم الحاكمة من انها تؤخذ فى أغلب الأحيان على انها شىء مسلم بـــه، حتى اننا قد لا نستطيع التصرف بمنأى عن هذه النماذج فهى تؤثر بشدة على تعاملاتنا و تفاعلاتنا مع الأشخاص الآخرين[٣].

تعريف المفهوم الحاكم :

١- هى فئة معينة من الأفكار تكمن وراء الفكر الصورى و تعد شرطا لها،و هـــذه الأفكـــار و الأفتراضـــات السابقة يمتصها الناس على نحو مشابه لأمتصـــاص النبات بقوة الأرتشاح الغشائى من بيئاتهم العقلية بالتى غالبا لايكونـــوا علـــى دراية كاملة بها و نادرا ما ينكرونها لأنهم يسلمون بها تسليما و يصف البروفيسور "كومفورد" هذا الفكر الممثل للبنية الأساسية للفكر بأنه الفلسفة الغير مدونة[٤].

٢- هـــو ايضـــا اطار مرجعى يوجه الفكر و الممارسة، النظرية والتطبيق، لمجـــتمع *Conceptual frame of referen ces whichir spires and directs all the thought processes and activities of agiven community.* [٥]

٣- هـــو تلك النظريات المعتمدة كنموذج لدى مجتمع من الباحثين فى عصر بذاته[٦].

٤- هـــو انجـــازات علمـــية معروفة عالميا وهى لبعض الوقت تمد المشاكل

---

(١) *coate, L.E. etal, organization paradigm shift,preuious reference.*

(٢) *Stephen, C.R, The Seven habits of highly effective people.*

(٣) *Stephen, C.R, The Seven habits of highly effective people.*

(٤) فـــراتكلين باومر، الفكر الأوروبى الحديث، القرن السابع عشر، ترجمة أحمد حمدى محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الألف كتاب

(٥) *Helmy, s. paradigmsin Archutecture, AlAzhar Engineering third international confern ce Cairo, December 1993.*

(٦) تـــوماس كـــون، بنية الثورات العلمية، ترجمة شوقى جلال، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة ١٦٨، الكويت، ديسمبر ١٩٩٢.

النموذجية بالحلول لمجتمع معين من الممارسين(١).

٥- عــبارة عــن نموذج منظم و متكامل من التصورات و المفاهيم الديناميــة الصــريحة أو الضــمنية يحدد ما هو مرغوب فيه اجتماعيا و يؤثر فى اختيار الأساليب و الأهداف الخاصة بالفعل فى مجتمع ما(٢).

مكونات المفهوم الحاكم :

اى مفهــوم حــاكم يــتكون مــن ثلاثــة مــركبات رئيســية : الأسطورة،الدين،الفكر البشرى(٣).

الأســطورة: هى قصص تراثية حدثت فى الزمن الغابر دائما ما تقرن بقوى خرافية و مصدر الأسطورة غير معروف، و لكنها تتحكم فى أفعا ل المجتمع و طــريقة التفكير و التصرف و هى ليست مجرد حكاية تحكى بل هى واقع معاش.

الدين : هو احد مكونات النماذج الأرشادية و نضيف على انه منز ل من الله او موضــوع مــن الأنسان، الأديان لها نفس تأثير الأساطير على الأشخاص والمجتمع(٤).

الأساطير عاشت طويلا حتى ظهرت الأديان السماوية فبدأت تتلاشى و حــل محلها النظام الدينى.و الأديان تفسر الظواهر التى سبق و ان فسرتها الأساطير و لكن بمنطق و بمفهوم مختلف(٥).

الفكر البشرى : *ideology*:

هــى أول ما ترمز اليه هو مجموعة الأفكار، ويقول (كومفورد):" ان هــناك فــى نمــو الأيديولوجيات نمو للإنعكاس الحقيقى فى أفكار الأنسان"، والأيدولوجيات يجب ان تكون واقعية و منطقية و يقبلها العقل ومن هنا يجىء كمال المفاهيم الحاكمة و مقدرتها على حل المشاكل فى المجتمع الموجودة به

---

(١) *Coate, E, etal, organizanization paradigm.*

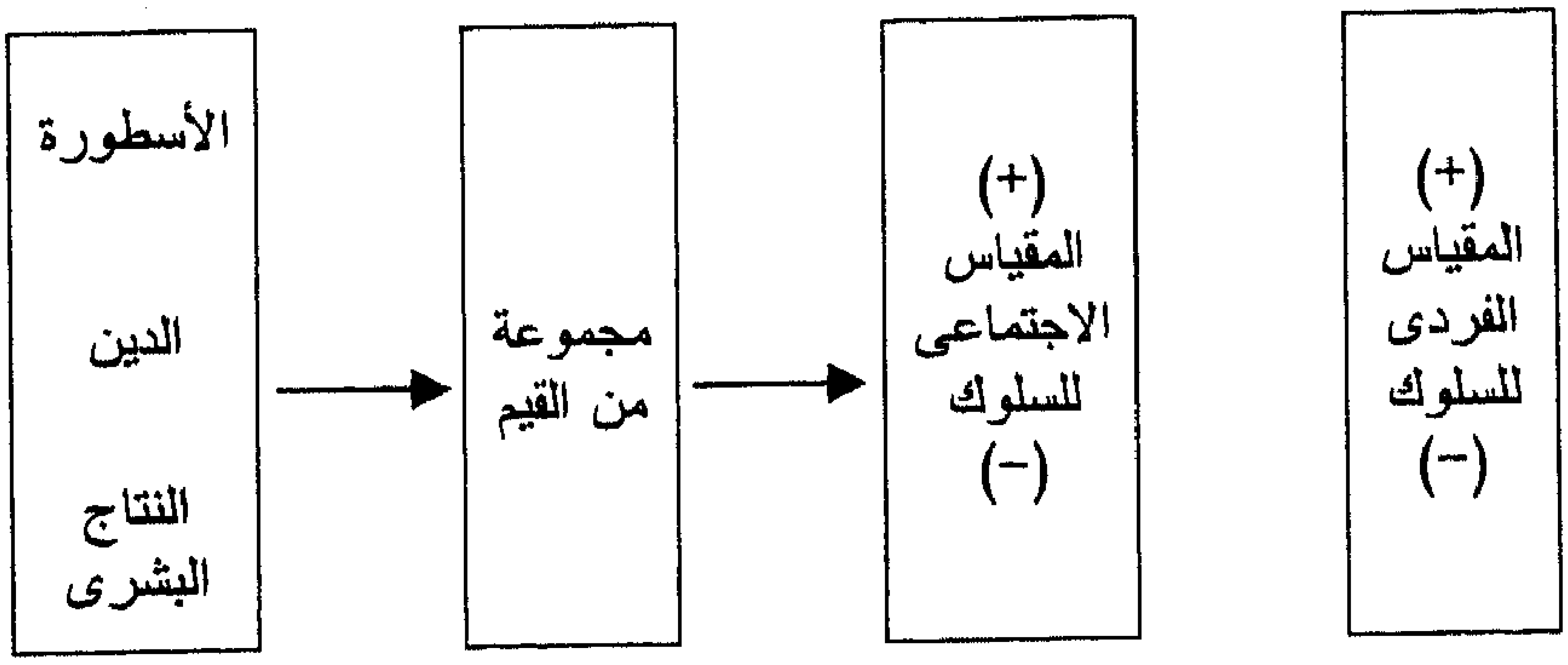
(٢) كمال التابعى، القيم والتنمية الريفية، مرجع سابق.

(٣) *Boghdady, M, changing ideals in Architectore, Al Azhar enginecring third international gnference, Cairo, Decemmber 1993.*

(٤) *Boghdady, m, changing ideal in Architecture, previous reference.*

(٥) *Boghdady, m, changing ideal in Architecture, previous reference*

فهـــى لابــــد ان تكـــون أقدر من المفاهيم الأخرى المنافس لها على حل تلك المشاكل شكل (١-١٤) يوضح الشكل ترتيب مكونات المفهوم الحاكم بطريقة معيـــنة والذى يؤدى إلى صياغة مجموعة من القيم وهدفها هو تحقيق أفضل شـــئ للمجـــتمع والذى بدوره تؤثر على المقياس الفردى والاجتماعى للسلوك فهو يتيح بعض الافعال ويحرم البعض الآخر.



شكل (١-١٤)

المفاهيم الحاكمة ومكوناتها (*Mostafa Baghdady*)

طبيعة المفاهيم الحاكمة :

المفاهـــيم الحاكمة غير قياسية، وهى ليست نتيجة منطقية أو تجريبية للنظريات السابقة كما ان حقائقها نسبية. و فى كل فترة او مع كل ثورة علمية تكون السيادة لمفهوم حاكم له الغلبة[١].

تحول المفاهيم الحاكمة :

ثـــورة الفكـــر بصوتها الخافت الهادىء هى التى تحرك النفوس على مدى الزمن القصير أو الطويل – لتثور بعد ذلك الهتافات و القعقعة و الهزيمة فى دنيا السياسة و الأجتماع[٢].

ويقول توماس كون عن ظاهرة تحول المفاهيم الحاكمة:

"يحـــدث أحيانا ان احدى المشكلات العادية – و التى ينبغى حلها وفق القواعد و التدابيـــر المعروفة – تقاوم الهجمات المتكررة من جانب اقدر اعضاء الجماعة المنوط بهم تحديها، و يحدث فى مناسبات أخرىان احدى التجهيزات المعدة خصيصا للوفاء باغراض

(١) توماس كون، بنية الثورات العلمية، مرجع سابق، ص١٢.
(٢) زكى نجيب محمود، ثقافتنا فى مواجهة العصر، مرجع سابق، ص ١٨٥.

البحث العادى ان تحقق فى تحقيق النتائج المرجوة منها كاشفة عن شذوذ لا يجدى معه اى جهـد مرتقب من جانب الباحثين المتخصصين، على هذا النحو يشذ العلم القياسى و يخرج عـن الطريق و عندما يحدث ذلك، اى عندما يتعذر على اهل العلم اغفال مظاهر الشذوذ لفتـرة اطـول مـن ذلك و قد باتت تنذر بهدم التقليد الراسخ للممارسة العملية – هنا تبدأ الـبحوث غيـر المالوفة و التى تهدى اهل العلم فى آخر المطاف الى مجموعة جديدة من المعـتقدات،اى الـى اسـاس جديد لممارسة العلم فى التطبيق العملى، و هذه السلسلة من الأحداث الخارجة عن المألوف و التى تقع خلالها تلك النقلة المتمثلة فى تعديل الأمتناعات لـدى أهل التخصص هى الأحداث التى توصف بانها ثورات علمية.انها ثورات تزلزل و تهدم التقليد "[١].

المفاهيم الحاكمة و تأثيرها على النتاج البنائى :

النشـاط المعمـارى يمكن ان يتأثر بالمفهوم الحاكم عن طريق تبنى بعـض المـبادىء الخاصـة بالمفهوم الحاكم.اى انه لابد من وجود مبادىء معمارية مكافئة لمبادىء المفهوم الحاكم و ان التغيرات التاريخية فى العمارة مـن الممكن رؤيتها ايضا فى صورة تغيرات و تحولات من مفهوم حاكم الى مفهوم حاكم آخر.هذا الأطار الفكرى له تاثير هام و كبر على عملية التصميم المعمارى و عملية الممارسة المعمارية، و ايضا على تقبل او رفض العمارة، فكل من المصمم و المشكلة يرثوا مجموعة من المبادىء و النظريات و القيم التى يطورها المعماريون فى مجتمعهم المغلق و التى تميزهم عن اى مجتمع آخر و على هذا فالمفهوم الحاكم المعمارى هو اطار فكرى مرجعى، و مزود بتدريب معمارى عملى و حقيقى تبعا لهذه المبادىء و النظريات و المشكلات و التطبـيقات، و مـنها تنشأ او تتبع اتجاهات و عادات خاصة و متلائمة و متماسكة للتصميم المعمارى و الممارسة المعمارية[٢].

---

(١) توماس كون، بنية الثورات العلمية، مرجع سابق، ص٣٥.

(٢) *Helmy, s., paradigms in Architecture.*

١/٦- علاقة الإنسان والمكان:

١/٦/١- مفهوم المكان:

لا يقتصر مفهوم المكان على ذلك الحيز الجغرافى ذي الملامح المادية الطبيعية من تضاريس وخصائص بيئية، وإنما يتعدى مفهوم المكان هذه الأبعاد المادية إلى ما يمكن أن نطلق عليه شخصية المكان أو روح المكان أو عبقرية المكان، وهى مفاهيم تتعدى وصف المكان إلى فلسفة المكان وخصائصه غير المادية، التى تجعل لهذا المكان خصوصية وتفرد عن أى مكان آخر(١).

١/٦/٢- نتائج ومخرجات علاقة الإنسان بالمكان:

تعتبر الحياة بكافة صورها وملامحها هى ناتج علاقة الإنسان بالمكان وذلك لأن تلك العلاقة بين الإنسان والمكان ينتج عنها مجموعة من الأطر والهياكل التى تنتظم خلالها شئون الحياة كافة، فنجد ان المجتمع والثقافة والاقتصاد والسياسة والعمران وغيرها من الجوانب المنظمة للحياة هى ناتج وجود الإنسان أو جماعة من الناس فى مكان ما يجعل خصائص معينة.

ومثال ذلك نجد ان المجتمع هو الإطار الذى ينتظم خلاله جماعة من الناس فى مكان ما بمجموعة من العلاقات والثقافة هى الإطار الحاكم لهذه الجماعة والعمران هو الإطار المادى الذى يحتوى تلك الجماعة من الناس، أى أن جميع العلاقات التى تشكل جوانب الحياة تنتظم من خلال علاقة الإنسان بالمكان(٢).

١/٦/٢/١- مفهوم المجتمع *Society*

هو كيان تنظيمي يشمل مجموعة من الأفراد تحكمهم مجموعة من العلاقات والأطر التنظيمية أو الاختلاف بين المجتمعات ما هو إلا اختلاف فى تلك الأطر والروابط الاجتماعية. أما علماء الاجتماع مثل (ماكيفروبيج) فيعرفون المجتمع على أنه "نسق مكون من العرف والسلطة وشتى وجوه ضبط السلوك الإنسانى والحريات، فهو نسيج العلاقات الاجتماعية وأخص

---

(١) جمال حمدان، شخصية مصر- دراسة فى عبقرية المكان، الجزء الأول، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٤، ص٦.

(٢) رغد مفيد حمد، ثقافة المجتمعات وعمران المناطق ذات القيم التراثية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الهندسة - جامعة القاهرة، ١٩٩٦، ص٧.

صـــفاته أنه متميز ومتغير"[1]، أى أن المجتمع هو إطار من القيود التنظيمية التى تجمع جماعة من الناس وتحدد نوعية العلاقة والمعاملات فيما بينهم.

١/٦/٢/٢- المجتمع المحلي *Community*

هـــو جماعـــة من الاشخاص يقوم بينهم تفاعل اجتماعى تحدد منطقة جغـــرافية معيـــنة كمـــا يـــربطهم بعضهم ببعض روابط ذات تنظيم محدد[2] وخصائصه هى.

١- وجود حيز مكانى محدد (اقليم معين).

٢- جماعات تسكن هذا الاقليم.

٣- التفاعل بين هذه الجماعات واشباع أغلب حاجات الانسان.

٤- الشعور بالانتماء للجماعة والارض.

٥- وجـــود روابط من العادات والتقاليد والأعراف لتنظيم العلاقة بين أفراد الجماعات (روابط ثقافية).

١/٦/٢/٣-عناصر تشكيل البيئة الاجتماعية:

هى عناصر تحدد التمايز والاختلاف بين البيئات الاجتماعية وهى:

١- الخصائص الديموجرافية.

٢- الطبقات الاجتماعية.

٣- وضع المرأة.

٤- التعليم.

١/٦/٣- مفهوم التغير:

١/٦/٣/١- التغير الثقافى:

هـــو التعديلات التى تشهدها الثقافة خلال الزمن ويعبر عن أى تغير

---

(١) غريب محمد سيد، وآخرون، مجتمع القرية- دراسات وبحوث، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٨٧، ص ٤٥.

(٢) محمـــد عاطف غيث، قاموس علم الاجتماع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩، ص٧٣.

يطرأ على أى جانب من جوانب الثقافة المادية وغير المادية سواء عن طريق الإضافة أو الحذف أو تعديل السمات أو المركبات الثقافية[1].

ثانيا: تغير علاقة الإنسان بالمكان كسبب فى إحداث تغيرات ثقافية:

ينشأ عن تغير علاقة الانسان بالمكان مجموعة من التغيرات الثقافية، وذلــك لأن الملامح الثقافية للإنسان تكون على صلة وثيقة بالبيئة التى يعيش فيها الانسان، وعندما ينتقل الانسان من مكان إلى آخر وخاصة من الريف إلى المدينة، فإن الاختلاف الجذرى بين البيئتين ينتج عنه ضرورة تغير الملامح الثقافية للإنسان لتتلاءم مع البيئة الجديدة التى انتقل إليها[2].

١/٦/٣/٢- التغير الاجتماعي:

أولا: مفهوم التغير الاجتماعي:

هــو كــل تحــول يقع في مجتمع من المجتمعات، وكل تغير يصيب الأنظمة الاجتماعية أو القيم أو المعايير السائدة أو أنماط السلوك ويؤثر على العلاقــات القائمــة بــين أفراده، أى ان التغير الاجتماعى هو التغير فى قيم وضــوابط المجــتمع أو هــياكله ومكــوناته بمــا يؤثر على نوعية الروابط الاجتماعية بين أفراد المجتمع[3].

ثانيا: تغير علاقة الإنسان بالمكان كسبب فى أحداث تغيرات اجتماعية:

تعد الهجرة من أهم مظاهر تغير علاقة الإنسان بالمكان، ويحدث فيها انتقال للانسان من منطقة إلى أخرى، وقد تتم الهجرة بإرادة الفرد أو لظروف قهــرية، وينشأ عن الهجرة حدوث مجموعة من التغيرات الاجتماعية العديدة، وهذا على مستوى الفرد المهاجر وعلى مستوى منطقة استقبال الهجرة[4].

١/٦/٣/٣- مفهوم التغير العمراني:

هــو تعبيــر وصــفى للعمران مع الزمن، ويحدث هذا التغير نتيجة محاولــة العمــران للــتوافق مــع التغيرات الحادثة فى البيئة المحيطة لتلبية

(١) محمد عاطف غيث، قاموس علم الاجتماع، مرجع سابق، ص١٠٠.
(٢) رغد مفيد محمد، ثقافة المجتمعات وعمران المناطق ذات القمية التراثية، مرجع سابق، ص٣٥.
(٣) عبد الحميد محمود سعد، دراسات فى علم الاجتماع الثقافى، مرجع سابق، ص١٨٤.
(٤) رغد مفيد محمد، ثقافة المجتمعات وعمران المناطق ذات القمية التراثية، مرجع سابق، ص٣٧.

احتـياجات المستعملين،ويشـمل التغير العمراني مكونات العمران كلها ولكن بدرجات متفاوته، ويمكن تناوله من عدة مستويات، فالتغير العمرانى قد يحدث علـى مسـتوى الـوحدة السـكنية أو المبنى أو مجموعة المبانى أو التشكيل العمرانى للمنطقة[1].

(١) عـبد الباقى إبراهيم، المعماريون العرب – حسن فتحي، مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية، القاهرة ١٩٨٧، ص ١٢٢.

١/٧- العلاقة التبادلية بين الثقافة والمجتمع والعمران:

١/٧/١- العلاقة التبادلية بين الثقافة والمجتمع:

هـــى علاقـــة حتمية فلا توجد ثقافة بدون مجتمع كما لا يوجد مجتمع بـــدون أفراد يحملون ملامح ثقافية خاصة[١] وهذه العلاقة تبادلية، بمعنى أن الـــثقافة تؤثـــر فى المجتمع وتتأثر به فى نفس الوقت، فالثقافة هى التى تحدد رواسم العلاقات فى المجتمع وهى التى تشكل الاطار الحاكم للسلوك وكما أن المجـــتمع هو الوعاء الذى تكتسب الثقافة من خلاله، وقد عبر *R.Firth* عن العلاقـــة التبادلـــية بـــين الـــثقافة والمجتمع بقوله إذا اعتبرنا ان المجتمع هو مجموعة منظمة من الأفراد يتعايشون بطريقة حياتية معينة، فان الثقافة تصبح بـــذلك الطريقة الحياتية المعينة، وإذا اعتبرنا ان المجتمع هو مجموعة منظمة مـــن الأفراد يتعايشون بطريقة حياتية معين، فان الثقافة تصبح بذلك الطريقة الحياتية المعينة، وإذا اعتبرنا ان المجتمع مجموعة من العلاقات الاجتماعية، فإن الثقافة تكون محصلة تلك العلاقات[٢].

وممـــا ســـبق نجد ان الثقافة والمجتمع تربطهم علاقة تلازمية، فلكل مجـــتمع ثقافـــته الخاصة المتفردة، والأنماط المختلفة من المجتمعات تحكمها ثقافات مختلفة، فمثلا المجتمع البدوى أو الريفي تختلف فيه الثقافة الحاكمة عن تلـــك فـــى المجـــتمع الحضـــري أو مجتمع المدينة،وهكذا فالثقافة صفة لها خصوصيتها التى ترتبط بمجتمع معين.

١/٧/٢-العلاقة التبادلية بن المجتمع والعمران:

البيـــئة الاجتماعـــية: هـــى بيئة تحددها الأنشطة والعلاقات بين المجموعات الإنسانية (أى أنها بيئة غير مادية)

البيـــئة العمـــرانية: تتحدد بالحوائط والأسقف لتكون الفراغات والكتل (وهى بذلك بيئة مادية).

والعلاقـــة بـــين العمـــران والمجتمع هى علاقة بين هاتين البيئتين، فالعمـــران هـــو الإطار المادي الذى يحتوى الأنشطة والعلاقات الاجتماعية ويسمح لها بالنمو والتبلور والتى تنعكس بدورها فيؤثر على العمران.

ويبادل كل من المجتمع والعمران التأثير والتأثر، ويمكن تناول العلاقة

---

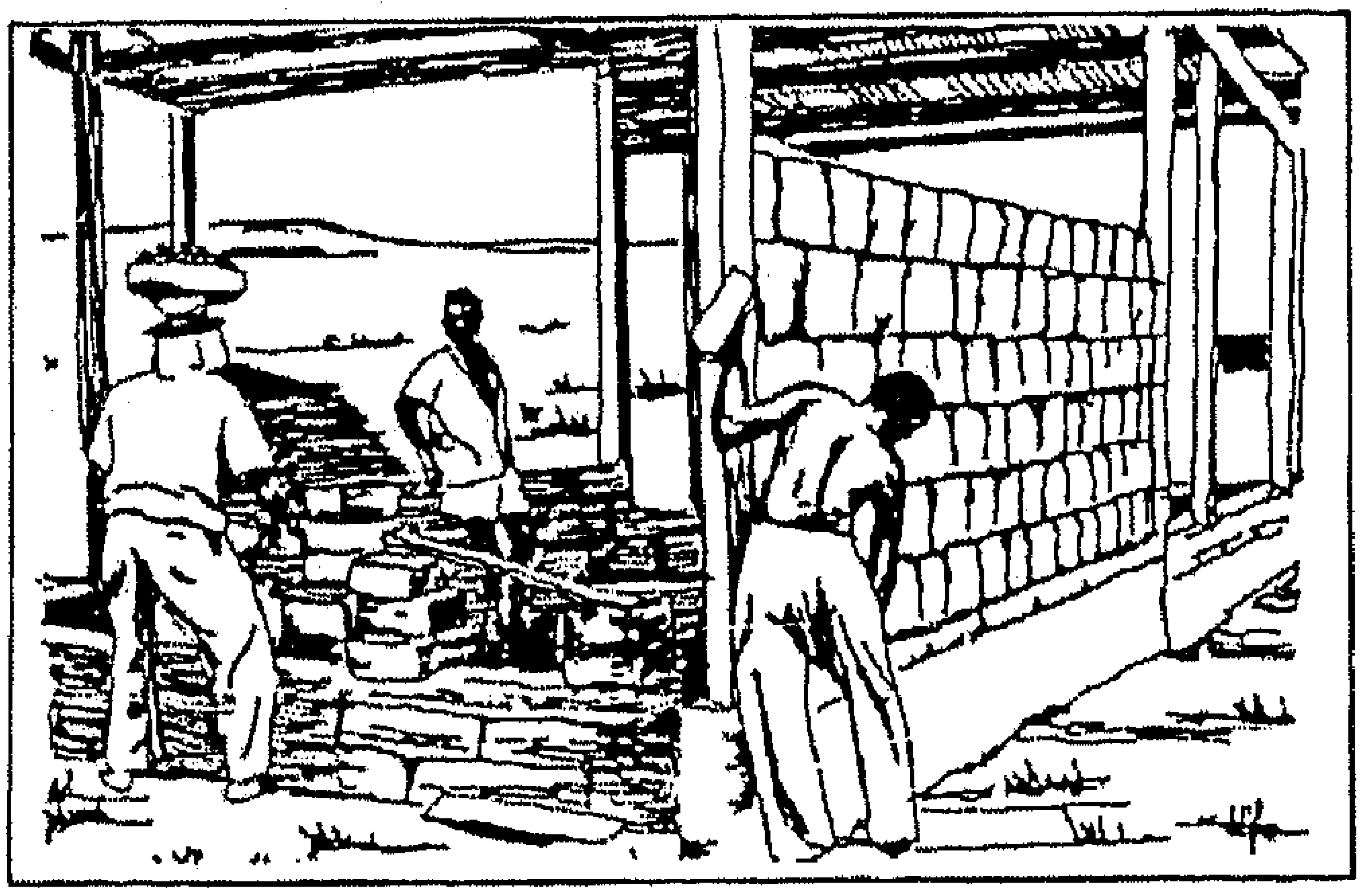
(١) محمد حسن غامرى، ثقافة الفقر، المركز العربي للنشر، الإسكندرية، ١٩٨٠، ص٢٨.

(٢) عبد الحميد محمود سعد، دراسات فى علم الاجتماع، مرجع سابق، ص ٧١.

التبادلـــية بـــين المجتمع والعمران من خلال دراسة اتجاهين ويمكن أن يكون العمران أداه فاعلية لتنمية المجتمع من خلالهما: وهما: [1]

١- العمران كأداة لتنمية المجتمع.

أ- مرحلة البناء والتشييد شكل (١-١٥).



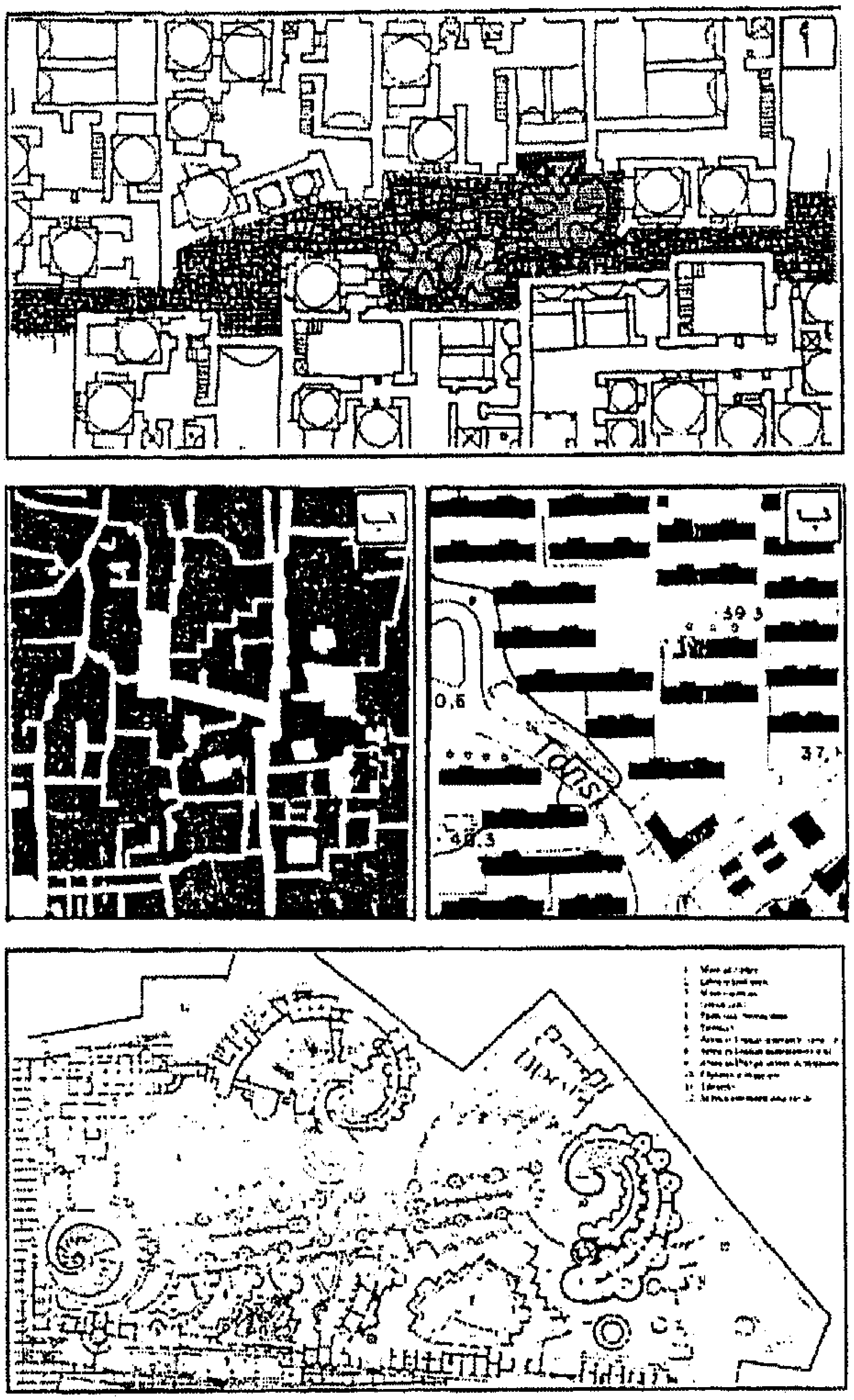
شكل (١-١٥)

مشاركة المستعمل فى مرحلة البناء

وتخلق روابط اجتماعية بين المستعملين بالاضافة إلى تحقيق الإنتماء إلى البيئة العمرانية (شاهدان شبكة، رسالة ماجستير، ١٩٨٤)

(١)عـــبد الباقـــى إبراهيم، المعماريون العرب – حسن فتحي، مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية، القاهرة ١٩٨٧، ص ٦٣.

ب- مرحلة الاستعمال. شكل (١-١٦) أ ، ب ، ج



شكل (١-١٦) أ، ب ، ج

نماذج الفراغات العمرانية

أ- نمـــوذج الفــراغات السكنية فى القرنه الجديدة وتكون مجالا خصبا لعلاقات اجتماعية قوية بين الجيران (عبد الباقى إبراهيم ، ١٩٨٧).

ب- مفهـــوم الفــراغات الشاسعة فى مشاريع الإسكان (عين الصيرة) - ومفهوم الفراغات الحميمة (القاهرة الفاطمية). مقياس الرسم ١/٥٠٠٠

ج - مشروع حديقة الأطفال - الحوض المرصود بالسيدة زينب

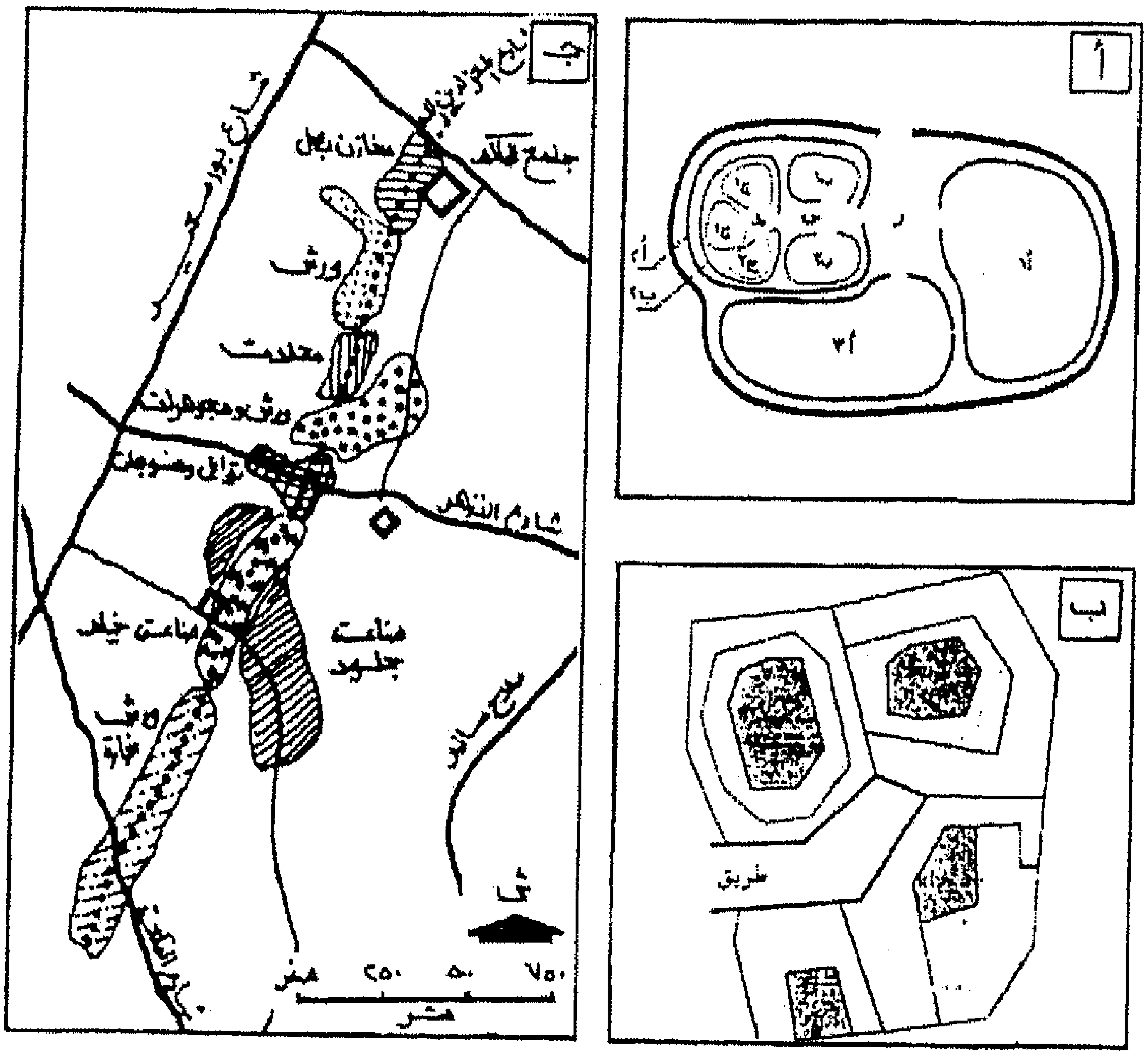
نمـــوذج الفــراغات العامة التى تعمل على تدعيم العمران القائم وتنميته (محيى الدين الخطيب، ١٩٩٥)

٢- العمران كانعكاس لملامح وقيم المجتمع:

هناك تأثير للمجتمع على العمران، فيمكننا أن نقرأ ملامح المجتمع من خـلال العمـران، وذلـك لأن العمـران ما هو إلا ترجمة لوضع اجتماعى ومجموعة من العلاقات الاجتماعية السائدة فى المجتمع، والجوانب الاجتماعية لها تأثير قوي على النتاج البنائى، فوضع المرأة ومفهوم الخصوصية والكرم والالتـزام الدينـى كلها محددات تعرض حلولا عمرانية خاصة، ويمكننا ان نلحـظ هـذا التعبير العمرانى عن الملامح الاجتماعية فى المدن العربية فى العصور الوسطى، فالحارة ذات النهاية المغلقة التى كانت هى الحيز العمرانى المعبـر عـن وحدة اجتماعية متجانسة يربطها التجاور كما أن المدينة كانت مقسـمة إلـى مجموعة من الخطط التى تحتوى على فئات اجتماعية مختلفة وكانت تقسم حسب الطوائف المهنية أو حسب الهوية أو حسب الدين(١). شكل (١-١٧) أ ، ب ، ج وشكل (١-١٨) أ ، ب ، ج

---

(١) رغـد مفـيد محمـد ، ثقافة المجتمعات وعمران المناطق ذات القيمة التراثية، مرجع سابق، ص٢٥.



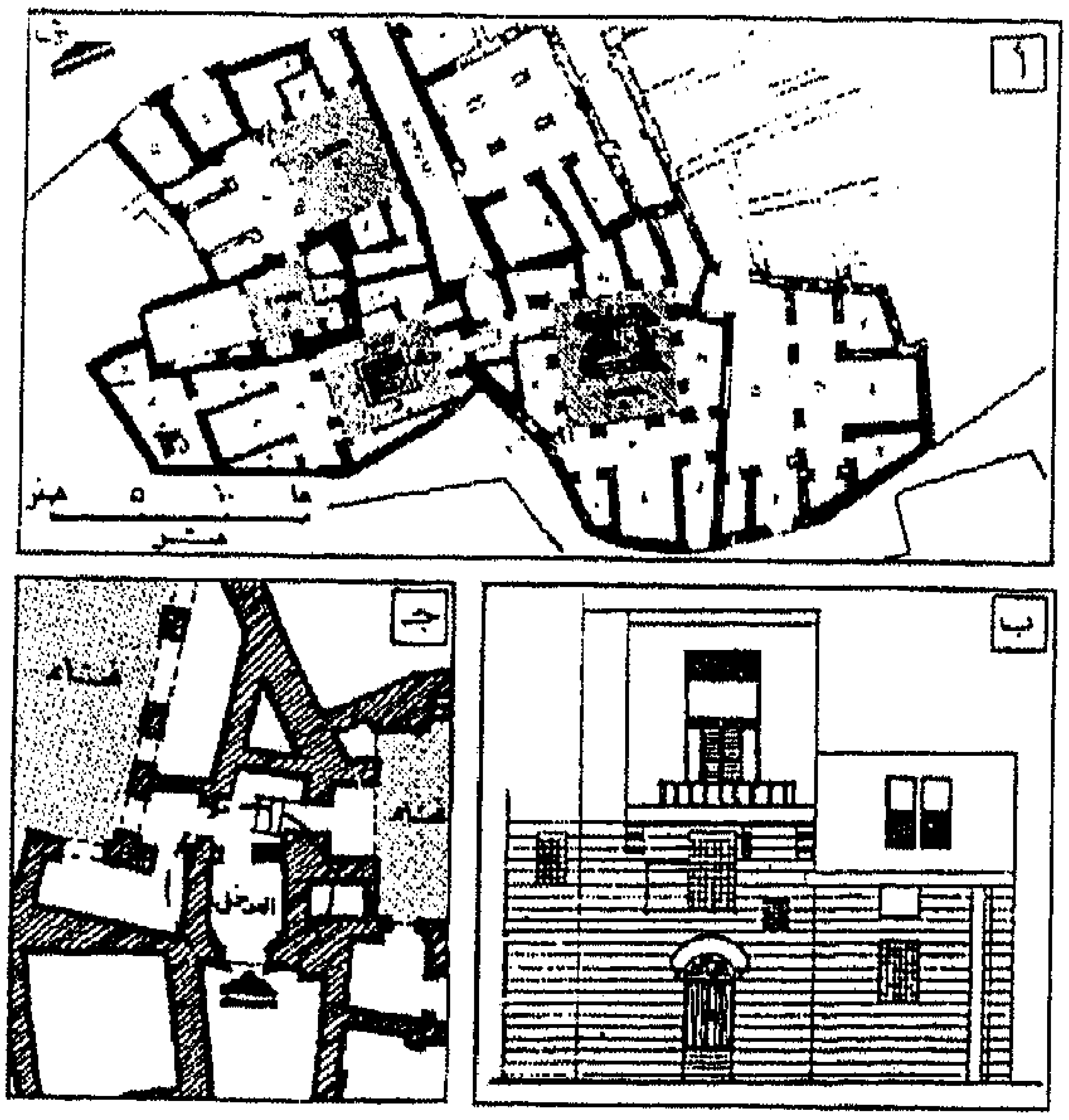
شكل (١-١٧) أ ، ب ، ج

العمران وتعبيره عن الوحدات الاجتماعية والتأثيرات المهنية

أ- تتكون المدينة من مجموعة من الخطط وكل خطة تحتوى على خطط أصغر وهكذا.

ب- مراحل نمو الخطة العمرانية وتعبر عن وحدات اجتماعية منفصلة، ومع نمو العمران تتجاوز تلك الخطط. (جميل أكبر ، ١٩٩٢).

ج- توزيع المهن والأنشطة على شارع المعز لدين الله، يعبر عن تقسيم العمران حسب المهن. (اليونسكو - ١٩٨٤).



شكل (١-١٨) أ ، ب ، ج

البيوت في الفسطاط

أ- مسقط أفقى لمجموعة من خمس بيوت فى الفسطاط، ويظهر فيها التوجيه للداخل.

ب- معالجة الواجهات ويتضح فيها قلة الفتحات على الواجهة.

ج- معالجة المدخل بحيث يحقق خصوصية ويحجب أهل البيت عن الزوار. (فريد شافعى، ١٩٧٠).

٣/٧/١- العلاقة التبادلية بين الثقافة والعمران:

هـــى علاقـــة تبادلية ذات اتجاهين، فالثقافة من أهم عناصر صياغة وتشـــكيل العمران، كما أن العمران يساهم فى تحديد ملامح المجتمع الثقافية، ويميز العمران أن ملامحه مادية بينما تغلب على الثقافة الملامح غير المادية، لـــذلك فإنه عند رصد العلاقة التبادلية بين الثقافة والعمران يكون من الأسهل تتبع تأثير الثقافة على العمران لأن نتائجه تكون مادية وملموسة[1].

١/٣/٧/١- تأثير الثقافة على صياغة وتشكيل العمران:

هـــى علاقـــة تبادلـــية بـــين الثقافة والعمران وتناولها فى إطار هذه

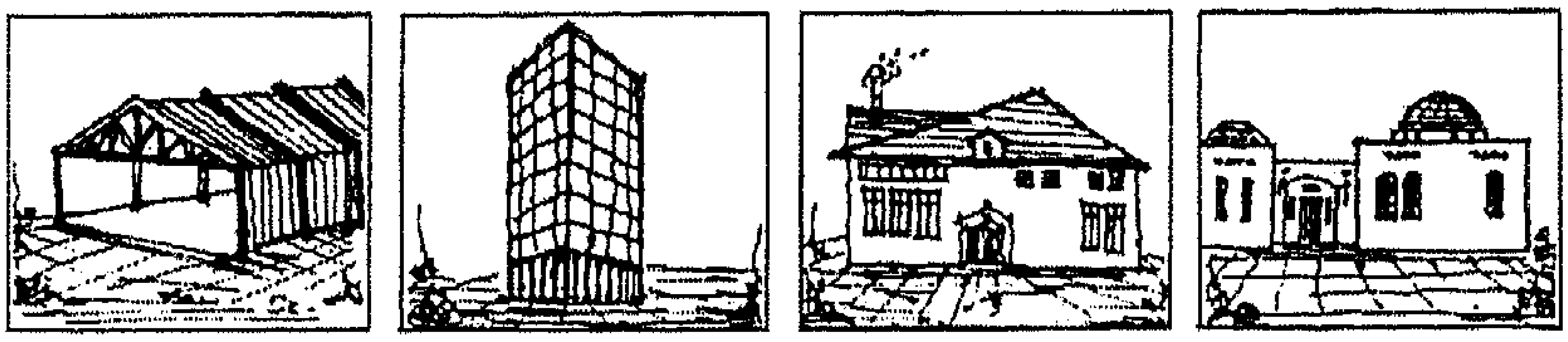
(١) أشرف كامل بطرس، فى الثقافة والعمارة، منهج لرصد العلاقة التبادلية، مرجع سابق، ص٨١.

المستويات الثلاثة:

١- مستوى العلوم والمعارف وتأثيره على العمران:

يحدد تقنية البناء، وهذا المستوى له تأثير كبير على العمران، ويعبر حسن فتحى عن ذلك بقوله:

إن الناحية التقنية في العمارة إلى جانب لزومها لضمان سلامة الإنشاء، لتعتبر الوسيلة المتاحة لتناول المواد بالتشكيل فى عمليات التعبير الفنى، والتى يجب على المعمارى أن يمتلك ناصيتها.. ولكنه لا يصح أن يقف عندها[1]. شكل (١-١٩).



البناء بالحجر — البناء بالخشب — البناء بالخرسانة — البناء بالحديد

شكل (١-١٩)

التكنولوجيا والمعارف كأحد مكونات الثقافة وتأثيرها على العمران والتشكيل العمرانى

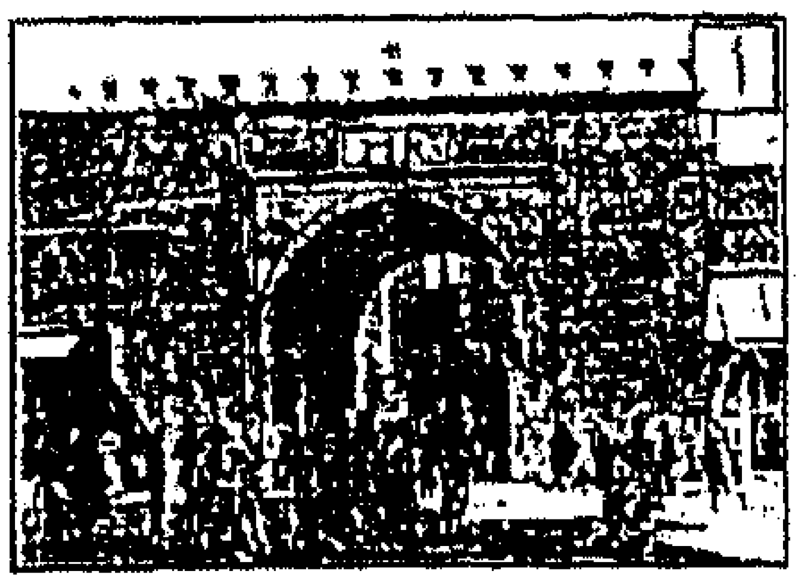
٢- مستوى العادات والتقاليد وتأثيره على العمران

يحدد أعراف بنائية، حيث تبلور على شكل طرز وأعراف بنائية تمت صياغتها عبر الزمن، فمثلا قد تفرض العادات والتقاليد درجة معينة من الخصوصية تتبلور هذه على شكل معالجات خاصة للمداخل والفتحات، ويصير هذا عرفا بنائيا يستمر عبر الأجيال ويحقق نوعا من التواصل والتجانس العمراني[2]. شكل (١-٢٠) أ ، ب

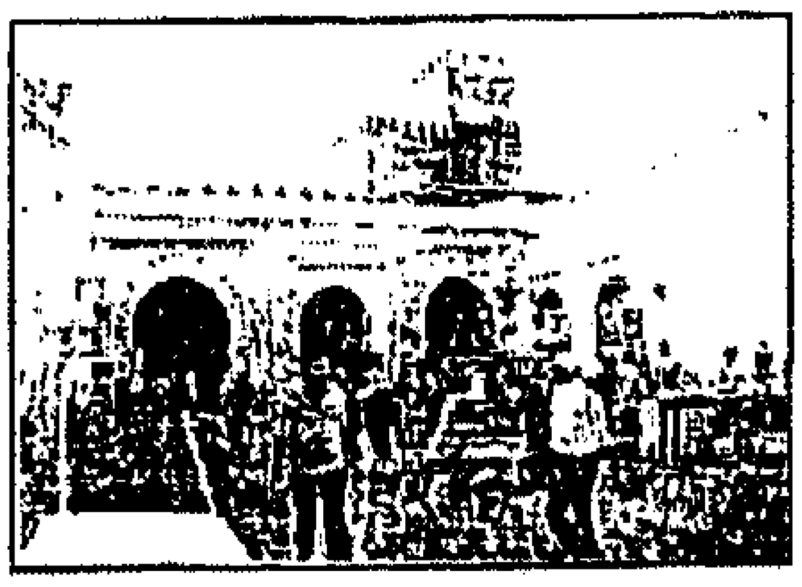
---

(١) عبد الباقى إبراهيم، المعماريون العرب - حسن فتحي، مرجع سابق، ص ١٢٠.

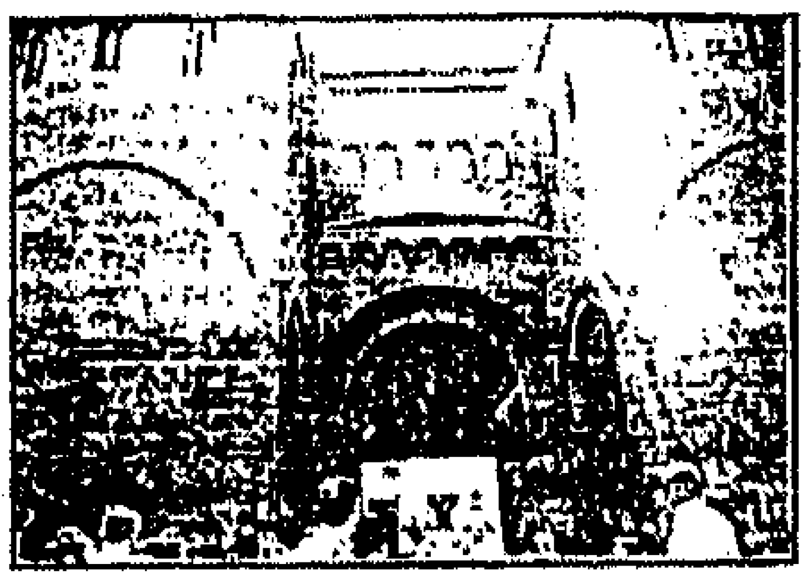
(٢) جميل عبد القادر، عمارة الأرض فى الإسلام، دار القبلة للثقافة الإسلامية، جدة، ١٩٩٢، ص ٣٦٧.



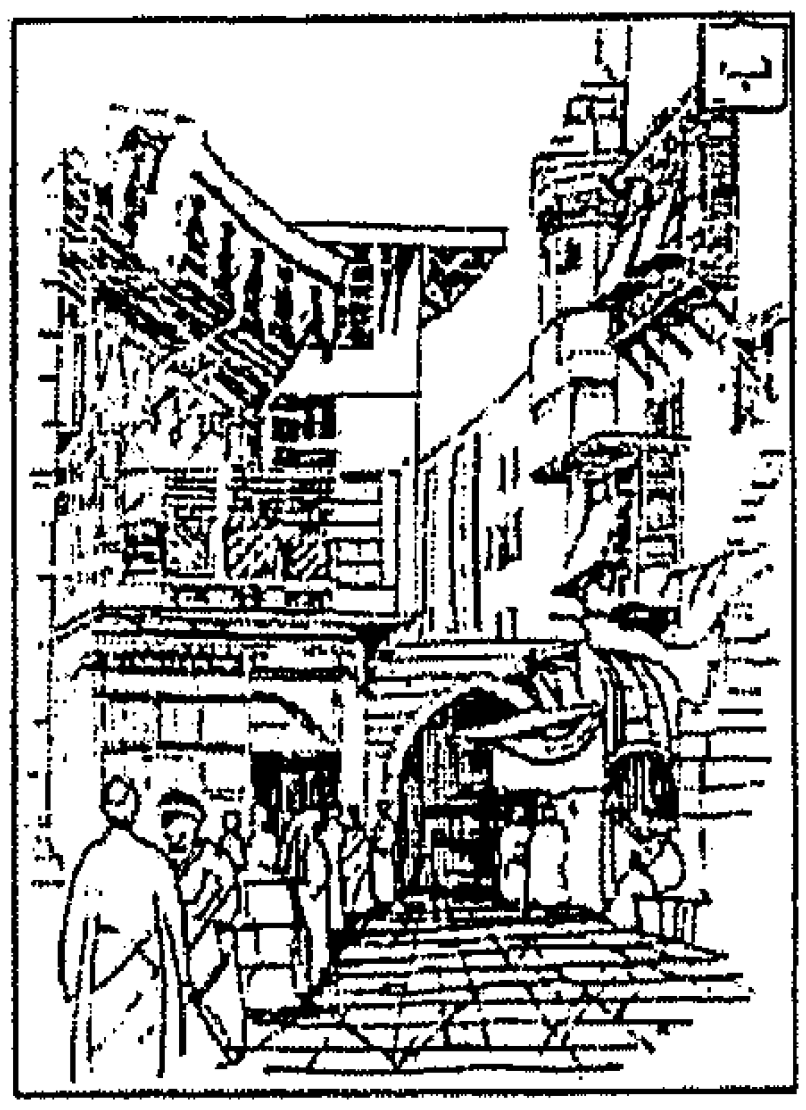
إحدى بوابات مدينة تونس



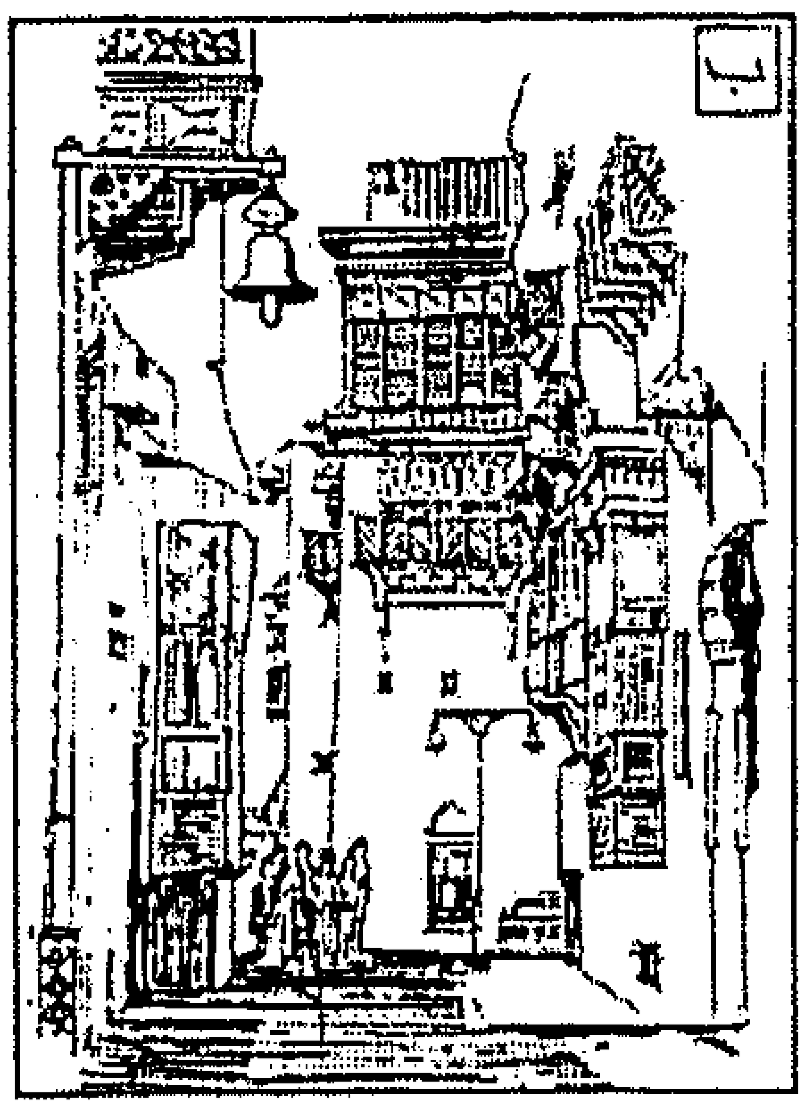
إحدى مداخل مدينة فاس



إحدى بوابات القاهرة - باب الفتوح



القاهرة القلب القديم



جدة - المدينة القديمة

شكل (١-٢٠)

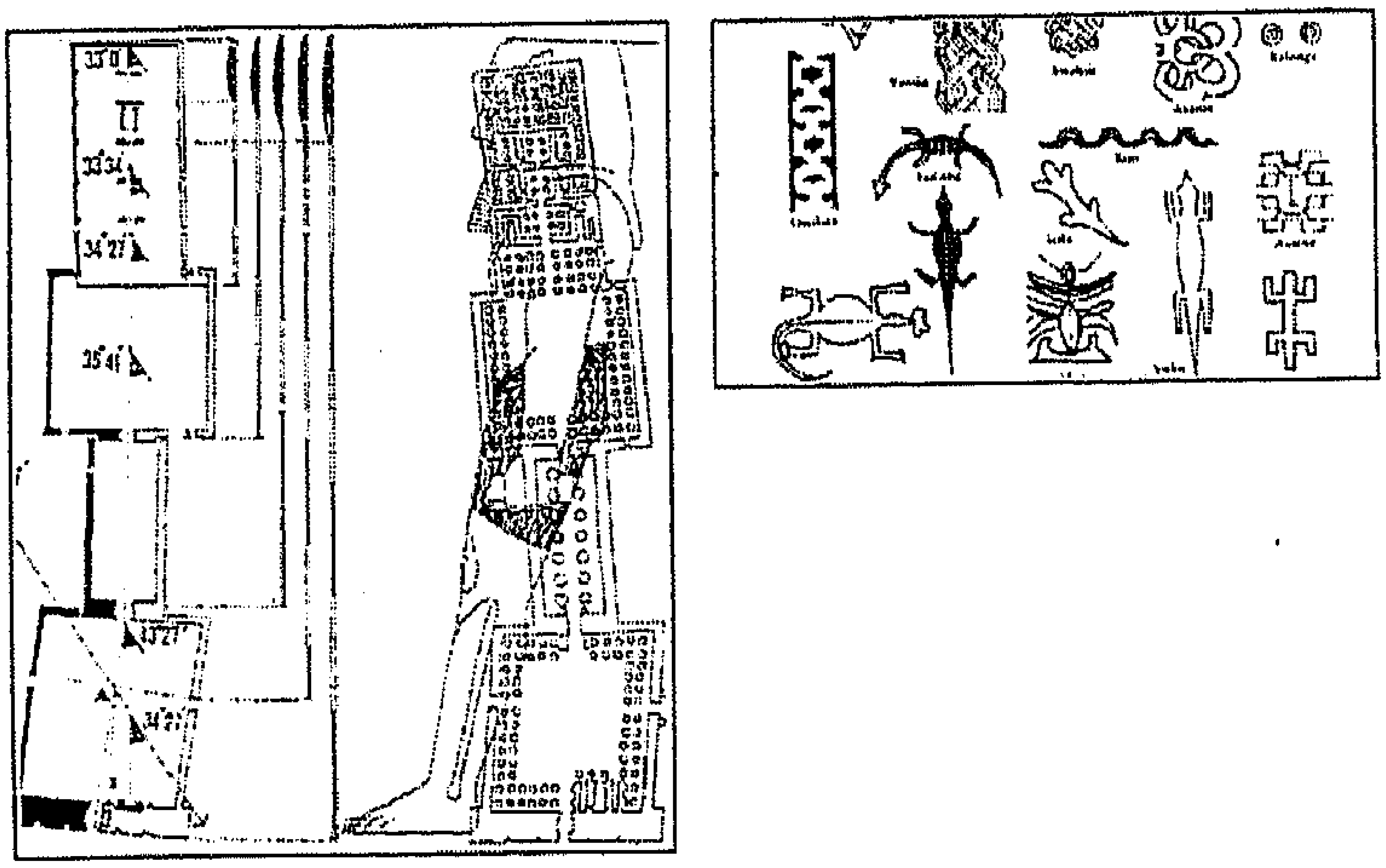
تشابه العمران ومفردات التشكيل العمرانى النابع من:

أ- تشــابه بــوابات المدن العربية نابع من الثقافة الموحدة التى تجمع بينهم (جميل أكبر ، ١٩٩٢)

ب- تشــابه البيــئة العمرانية ومفردات التشكيل العمرانى فى المدن العربية (عبد الباقى إبراهيم ، ١٩٨٧)

٣- مستوى المعتقدات وتأثيره على العمران

يحـــدد رمـــوز بنائية وهذا المستوى من الثقافة الذى يشمل المعتقدات والــدين والاسطورة يكون تأثيره على العمران تأثير كامن، بمعنى أنه يعطى للعمران أبعادا رمزية ومعنوية، هذه الأبعاد تنعكس على التشكيل العمرانى من خلال استخدام عناصر معمارية لها دلالات رمزية[1]. شكل (١-٢١) أ ، ب



شكل (١-٢١) أ ، ب

أ- نمـــاذج مـــن الزخارف المستخدمة فى واجهات بعض القبائل الإفريقية (سوزان دنيبه ، ١٩٧٨)

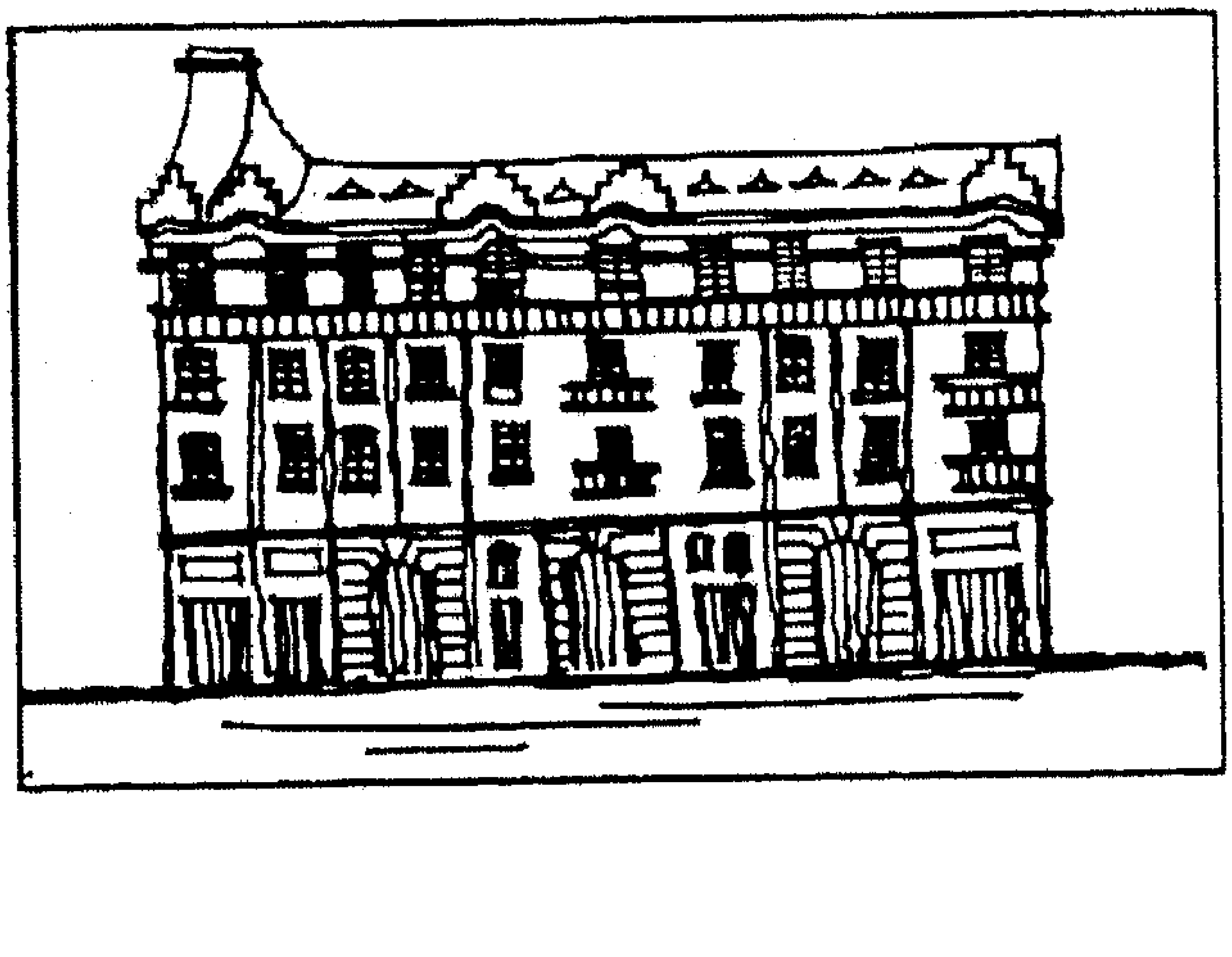
ب- المعبد الإنسان (معبد الأقصر) والرمزية فى الفكرة التصميمية (أشرف بطرس ، ١٩٩٢).

(١) رغد مفيد، ثقافة المجتمعات وعمران المناطق ذات القيمة التراثية، مرجع سابق، ص ٢٩.

١/٧/٣/٢- تأثير العمران على الثقافة:

يستخدم العمران كوسيلة لنشر ثقافة معينة أو إحداث تغيرات فى ثقافة الجماعة، ولكن هذا يأخذ فترة زمنية طويلة لأن الجوانب الثقافية – خاصة ما هو غير مادى منها – يميل إلى الثبات وعدم التغير والعمران قد يكون وسيلة للحفـاظ على ملامح وهوية المجتمعات من خلال نتاج بنائى معبر عن ثقافة المجتمع، أو ان يكون وسيلة لتشوية وطمس ملامح المجتمع الثقافية، وهذا كما حدث فى العمارة الحديثة التى انفصلت بالإنسان عن جذوره الثقافية وأحدثت فقدانا للهوية ونوعا من الاغتراب داخل المجتمعات[١].

وقـد يكون العمران اداه لتغيير ثقافة الجماعة وإدخال ملامح أجنبية إلـيها، هـذا كما حدث فى مصر فى عهد الخديوى إسماعيل الذى اتجه نحو الغـرب وتقـل ملامحه العمرانية وانعكس هذا العمران الحديث على الناس وسلوكياتهم. شكل (١-٢٢)

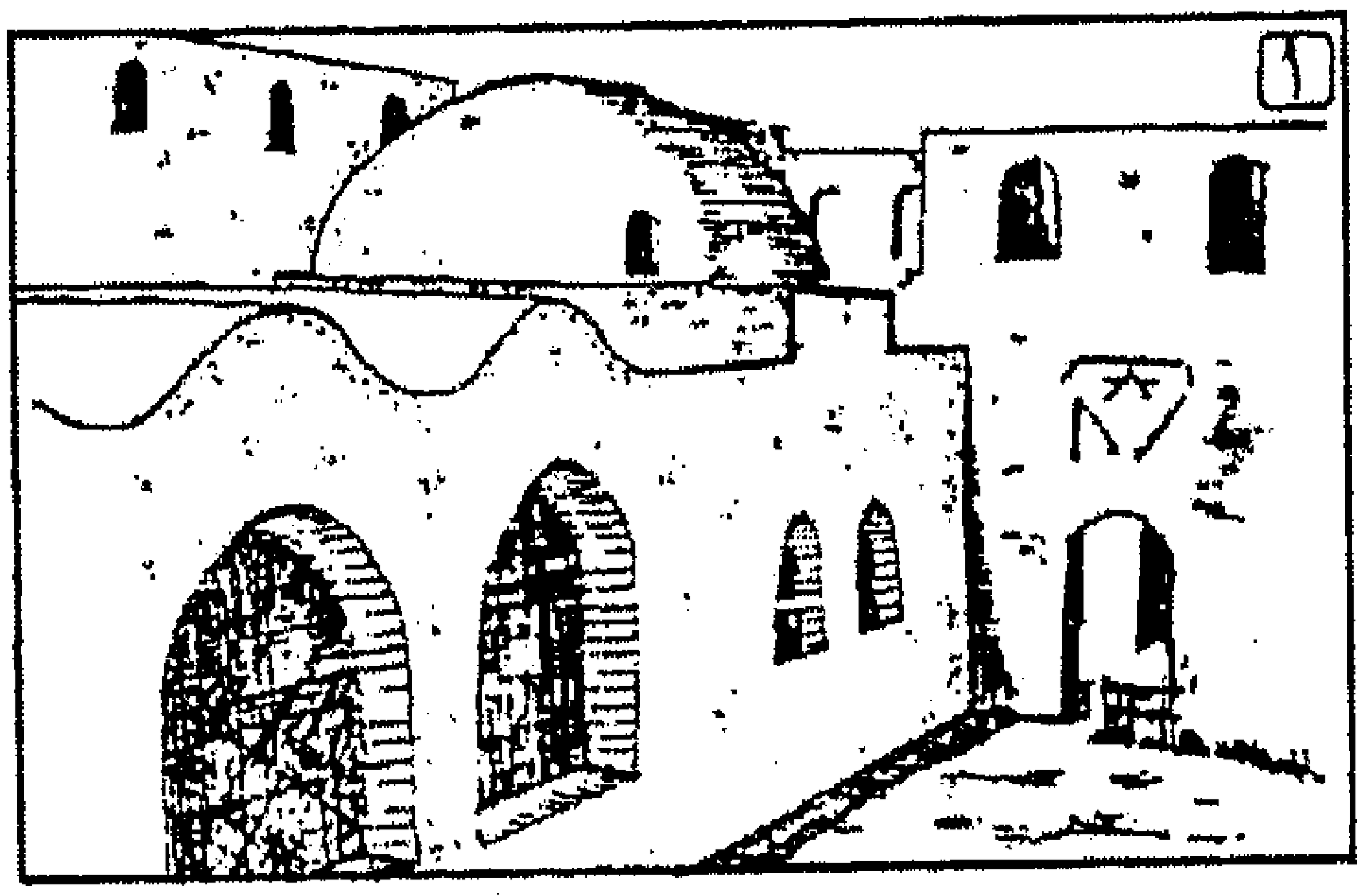


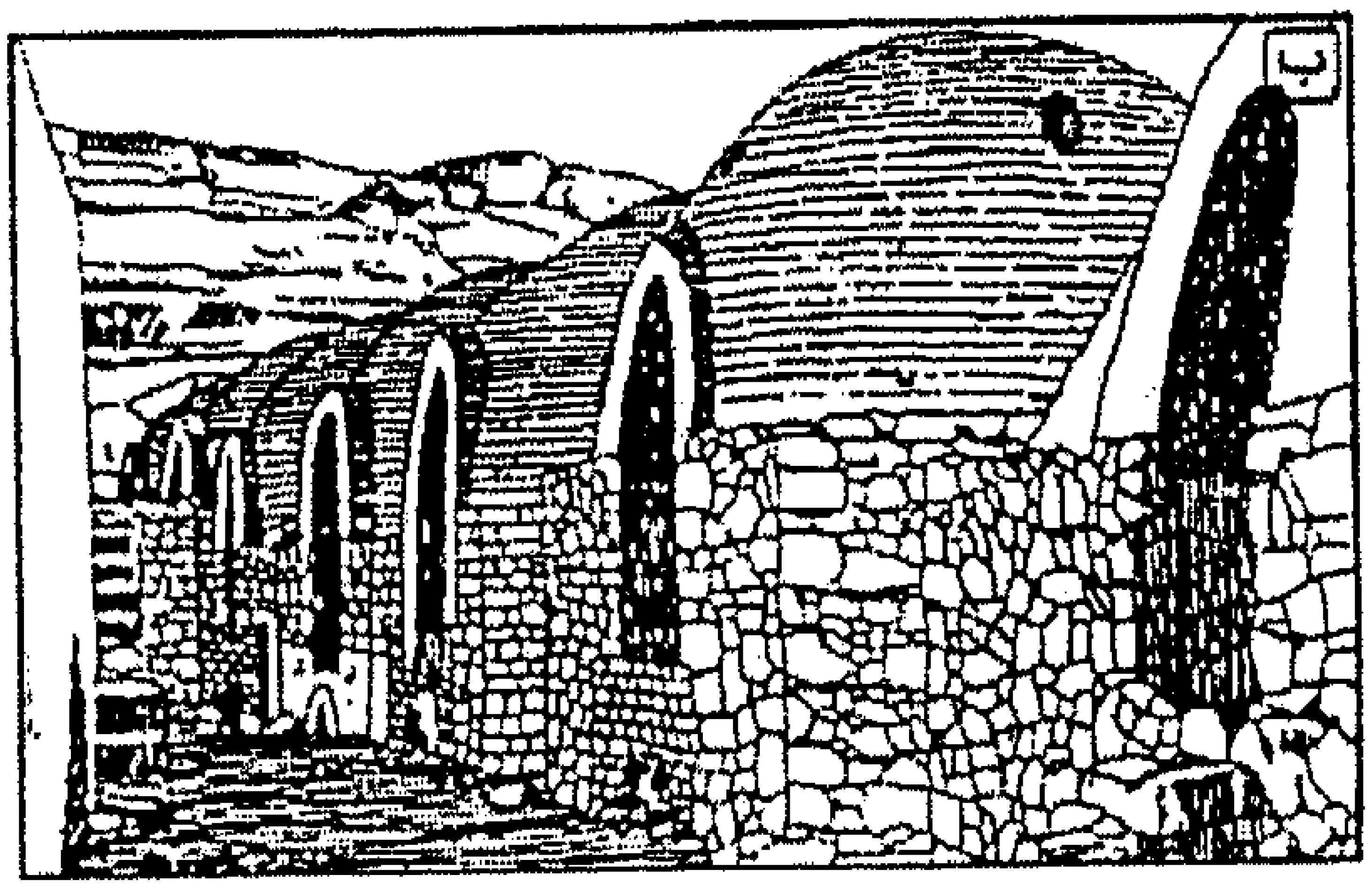
شكل (١-٢٢)

نموذج من واجهات القاهرة الاسماعلية

(١) رغد مفيد، ثقافة المجتمعات وعمران المناطق ذات القيم التراثية، مرجع سابق، ص٣٠

وقـــدرة العمران لها حدود تقف عندها عاجزة عن التغيير فى الثقافة وذلك لأن المستويات العميقة من الثقافة ويقصد بها المستوى الفكري العقائدى والـــذى يشـــمل (الدين والعقائد والسحر والاسطورة) بميزة الثبات وصعوبة التغيير مثال مشروع القرنة (حسن فتحى). شكل (١-٢٣) أ ، ب





شكل (١-٢٣) أ ، ب

أ- مشروع القرنة لحسن فتحى.

ب – مقابر قرية الهو بالصعيد ويظهر تشابه المفردات المعمارية.

العمران يرتبط فى وجدان الناس بمعانى وقيم معينة قد يصعب أحيانا تغييرها وخاصة ما يمس المعتقدات منها[1].

(١)عبد الباقى إبراهيم، المعماريون العرب – حسن فتحي، مرجع سابق، ص٦١.

الخلاصة:

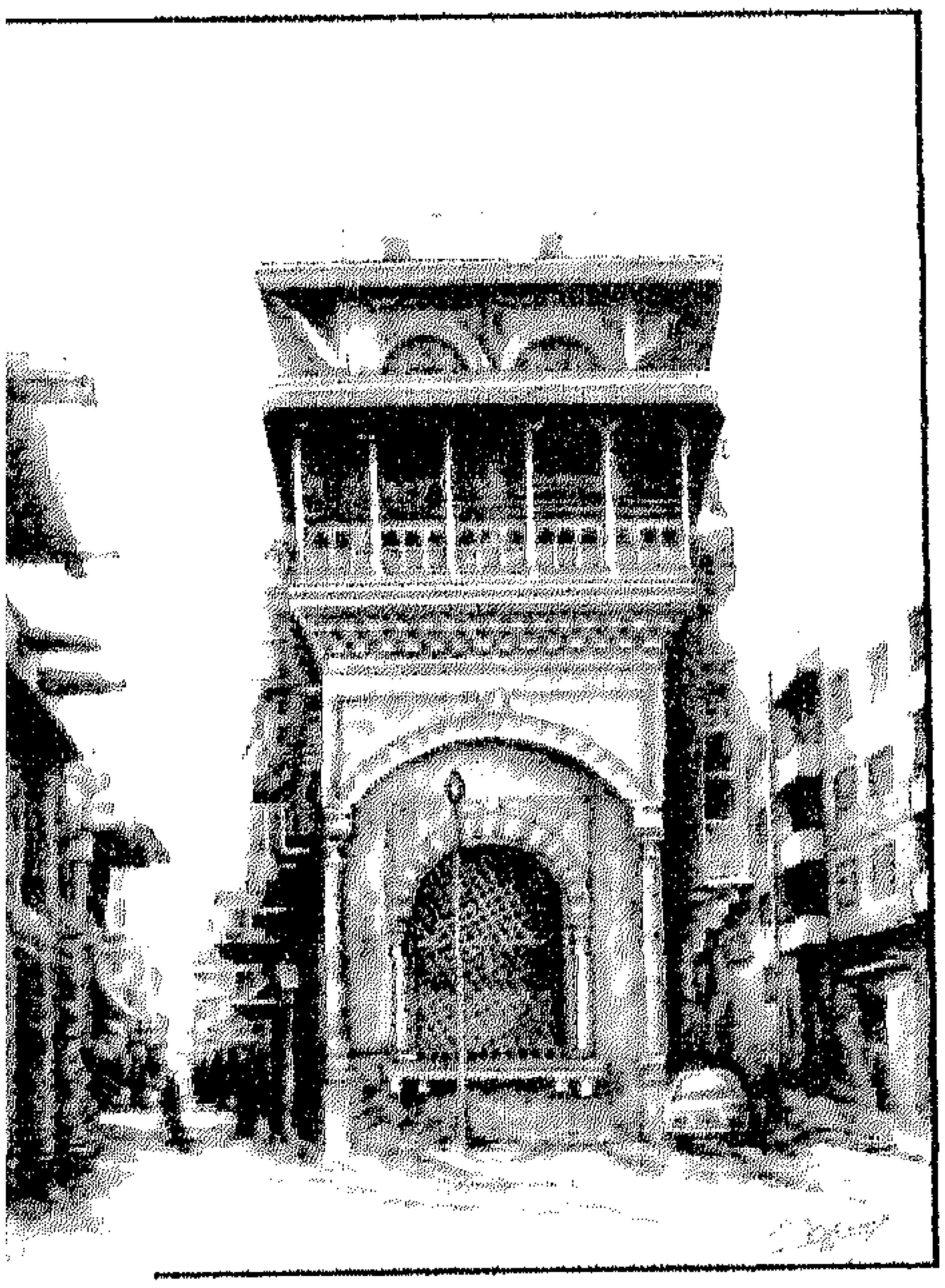
ثقافة البناء أو العمارة ككل:

هـــى ســـياج هويـــتها المهنية والفكرية ومحيطها المعرفى والدلالى والترميزى الخاص، بالاضافة إلى كونها ذلك الجزء المنتمى للثقافة القومية او الوطنـــية او الحضارية الاوسع منها والذى تمثله العمارة فنا ووظيفة وتاريخا وهندسة وتعبيرا ورمزا.

العمارة: هى المرآة الصادقة التى تعكس عليها ثقافة الشعب ونهضته وتطوره ورقـــيه، وهـــى تلك السيمفونية العظيمة الخالدة من الحجر وهى ذلك العمل الضـــخم لإنسان أو أمة، هى الحياة التى عاشت فى عالم الأمس والتى لعبت اليوم، والتى ستبقى حية فى المستقبل، أو هى التاريخ الصحيح الذى لا يخدع ولا يكذب.

إشكالية العلاقة بين العمران والثقافة: فالبشر لا ينتجون مجتمعا فحسب، بل ينـــتجون مجتمعا ذا أشكالا عديدة لا حصر لها. مجتمع قابل للتغير دائما أبدا، شـــديد التعقيد،وفـــى أحكام بنيته، وليس غير البشر يستطيع أن يكشف أشكال حياته المشتركة عن مثل هذا التعقد ومثل هذه الخصوبة. وكل انسان مجتمع، يشـــيد مكانــــه، وينـــتج ثقافته على النحو الخاص به زمانا ومكانا، ويكتسب خصوصيته من اطاره الايكولوجى، ومحيطه العقلى، ونهجه فى الحوار،وفى الـــتعامل مع محيطه الشامل، ومن ثم تتعدد المجتمعات، وتتنوع الثقافات على مـــدى الـــزمان، وبـــات التنوع والتغير هما فى ذاتيتهما شرطين أساسين من شروط الحياة الاجتماعية فى أطرادها الدينامى.

وروح المكان وعبقريته الذاتية هى التى تحدد شخصيته الكامنة، وقد تبدو البيئة خرساء فى بعض الأحيان إلا أنها تنطلق من خلال الإنسان.



المقدمة

الباب الأول: الخلفية النظرية والتاريخية للإنسان والمكان في العمارة والأدب

الفصل الأول: الخلفية النظرية – الإنسان والمكان في العمارة والأدب

الفصل الثاني: الخلفية التاريخية – الإنسان والمكان في العمارة والأدب

الباب الثاني: إعادة رصد وإستقراء العلاقة بين العمارة والأدب المصري المعاصر

الفصل الثالث: مداخل نظرية لإعادة استقراء العلاقة التبادلية بين العمارة والأدب

الفصل الرابع: إعادة قراءة الرواية من خلال منظور معماري وعمراني

الخاتمة (النتائج والتوصيات)

٢- خلفية تاريخية - الإنسان والمكان فى العمارة والأدب

تقديم:

يتناول هذا الباب العلاقة التبادلية بين الأدب والعمارة بداية من مرحلة مــا قــبل التاريخ والعصر الفرعوني وصولا إلى فترة المعاصرة من خلال رصد الظروف التى شكلت النتاج البنائى والأدبي كمحتوى ثقافى يحفظ الهوية المصــرية وفى فترات أخرى يفقد الهوية المصرية ثم محاولة إيجاد طابع أو هوية تمثل الكيان المصرى فى الأدب والعمارة أو هى فى الفترة الأخيرة وتتم الدراسة من خلال تغطية الجوانب التالية:

٢/١- مرحلة ما قبل التاريخ

٢/١/١- ملامح العمارة والأدب [الكهف والكتابة].

٢/١/٢- الأسطورة هى العلم البدائى.

٢/٢- الحضارة الفرعونية.

٢/٢/١- الشخصية القومية.

٢/٢/٢- الفلسفة / العقيدة.

٢/٢/٣- مراحل التطورات المعمارية فى العصر الفرعونى.

٢/٢/٤- الأدب المصرى القديم.

٢/٢/٥- تكامل العمارة والأدب.

٢/٣- صــمود الشخصــية المعماريــة فى مصر للغزو اليونانى والرومانى والقبطى.

٢/٣/١- الفترة الإغريقية.

٢/٣/٢- الفترة الرومانية.

٢/٣/٣- الفترة القبطية.

٢/٤- الحضارة الإسلامية.

٢/٤/١- بناء الشخصية المعمارية فى مصر بعد الفتح الإسلامي.

٢/٤/٢- دور المعمارى المصرى فى بناء العمارة المصرية.

٢/٤/٣- المدينة الإسلامية... أسسها الفكرية والاجتماعية.

٢/٤/٤-المسجد الجامع فى الثقافة الإسلامية.

٢/٤/٥- الأدب والثقافة.

٢/٥- مرحلة التغريب [الحملة الفرنسية وعصر محمد على وعصر إسماعيل]

٢/٥/١- تغريب العمارة المصرية.

٢/٥/٢- التدهور العمراني.

٢/٥/٣- المركز الحديث لمدينة القاهرة.

٢/٦- مرحلة الحداثة وما بعد الحداثة والبحث عن الذات المصرية.

٢/٦/١- مشكلة الطابع المعمارى والعمرانى.

٢/٦/٢- أسباب تراجع الرسمى وبروز الشعبى.

مقدمة:

ارتبطت نشأة الحضارات العالمية جميعها بالعقائد الدينية التي أرست نظم الحياة للمجتمعات البشرية. لقد شقت العقائد طريقها في بناء المجتمع بالعلم وكان للثقافة وعلومها التي فرضتها العقائد الدور الأول في بناء المجتمعات وبالتالي بناء الحضارات نفسها وقيامها. والثقافة في جميع الحضارات الإنسانية الخالدة هي توأم الحضارة.

فالحضارة الفرعونية – أقدم الحضارات البشرية بدأت بالحرف والكلمة التي وصفها حكماء العقيدة بأنها رسالة الإله إلى البشر ليقرأو تشاريعه وتعاليمه، والحضارة الإغريقية بدأت بالكتابة التي أنزلها اله جبل الأولمب والحضارة الإسلامية بدأت بنزول القرآن وقوله عز وجل أقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم علم الإنسان ما لم يعلم. (١)

لعل أبرز جوانب أزمة الثقافة، فى بلاد العالم الثالث، مثلها فى ذلك مثل أزمة بعض أرقى نتاجها وروافدها ، العمارة والعمران، هو غياب الحوار العقلاني بين الأطراف المعنية، بين الخاصة والعامة وبين أفراد كل من الفئتين بعضهم البعض، ولعل أهم مظاهر غياب الحوار (بالرغم من تصاعد ضوضاء النقاش واستمرارها، وبالرغم من أطنان الأحبار والصفحات المصبوغة بها) هو اضطراب الكلمات ومدلولاتها، والاختلاف على المفاهيم والاساسيات، وبالتالى غياب المشروعات الحضارية التى تضم الغايات والاهداف والتى تجمع فى اعطافها أفراد المجتمع وقواهم وامكاناتهم وتحترم ملامحهم وتبلور هويتهم وخصوصية تجاربهم، وتنعكس بالتبعية فى غياب المنظومات التى تمكن من تحقيق الاهداف وانجح مثل هذه المشروعات الحضارية وهكذا وصاحب غياب الحوار العقلاني واضطراب الفهم والمفاهيم.. انحسار القضايا الأساسية فى مجالات الثقافة .. والثقافة القومية.. والعمارة والعمران.. وما يرتبط بهم من إشكاليات كالممارسة المعمارية ونتاجها وعلاقة المعماري والمجتمع، وقدرته على التعبير عن هموم الجماعة، وان يذوب فيها متفاعلا وملتزما وواعيا بقوانينها ومحدداتها- انحسارها إلى دائرة اهتمام القلة لتصبح القضية وروافدها أسيرة الرؤى الخاصة، منعزلة بذلك عن هموم المجتمع وشواغله الملحة(٢).

---

(١) توفيق أحمد عبد الجواد، العمارة الإسلامية فكر وحضارة.

(٢) سيد التوني، عن الثقافة والعمارة، مطارحات، مجلة قسم الهندسة المعمارية – جامعة القاهرة – كلية الهندسة – قسم الهندسة المعمارية ، ١٩٨٨ ، ص ٤٤.

فالطابع المعمارى والعمرانى بمكوناته المادية والثقافية ومن أهمها التراث المعمارى حصاد ونتاج للثقافة القومية وانعكاس وتسجيل لمعطياتها، وهو كل مركب من مساهمات المجتمع كأفراد وككل متغاير ومتمايز المكونات، والطابع بهذا تسجيل صادق للحوار بين الصفوة والعامة وبين نتاج الأفراد المتميزين ورؤاهم وبين عطاء الجماعة وأدائها فإذا غاب الحوار وتصادم النتاج وتنافرت الرؤى، تدهور الطابع وذوى وبهتت هوية المجتمع[1].

١/٢- مرحلة ما قبل التاريخ:

١/١/٢- ملامح العمارة والأدب [الكهف والكتابة]

الأصل فى التاريخ هو إدراك الإنسان لحقيقة وجوده الاجتماعى حيث اخذ يكون اسره يحرص ويعيش فى كنفها ويورث أبناءه تجاربه من القصص التى يقصها عليهم مما غير من أحداث حياته، ولعله كان يشير فى هذا القصص إلى ما ورثه أبوه من تجاربه أيضا، وهذا هو دور التاريخ الأزلي الذى يقوم به إلى الوقت الحاضر حين يسوق الينا الحكمة والموعظة من خلال التجربة الماضية حتى تتم لنا فائدة الامتداد فى ذلك لمن يرومه كما يقول ابن خلدون.

ولعلنا لا نخطئ اذ يتصور رجل الكهف وقد زين كهفه بتلك النقوش البدائية التى تصور حياته ليراها يدركها من يأتى بعده من بنيه أو عشيرته، ولعلنا لا نخطئ اذ قلنا ان تلك الصور التى حفظتها لنا كهوف الإنسان الاول هى اول ما دون الإنسان من تاريخه.

وقد لا نخطئ ايضا اذا قلنا ان التدوين التاريخي يسبق بكثيرا اهتداء الإنسان إلى الكتابة، اذ عمل الإنسان الاول على ان يصور حياته يسجلها فى تلك الصور التى حفرها على جدران كهفه البدائى، ويسبق التاريخ مرحلة التدوين التاريخي بمراحل اذ انه قديم قدم الحياة الانسانية على الارض وان لم يصل علمنا إليه إلا من ثنايا الحفريات التى تكشف كل يوم عن الجديد من حياة الإنسان الاول أو تطور الحياة على الارض[2].

ولكن علمنا بالتاريخ لا يصل إلى عدة آلاف من السنين وهى عمر قصير إذا قيس إلى الحياة الانسانية المديدة وقد لا نجد فى الكشف عن حياة

---

(١) سيد التوني، عن الثقافة والعمارة، مطارحات، مرجع سابق، ص٤٧.
(٢) حسين فوزى النجار ، التاريخ والسير، مرجع سابق ، ص٢٣.

الإنسان الاول ثمة فائدة لنا فهى على الاقل تتسم بالداوه والتشابه الذى يطوى تجربة لاحقاب فى سنوات طوال، إذ ان التقدم الانسانى كان بطيئا إلى حد لا نلقـى إليه بالا اذا قيس بالتقدم الهائل الذى يمتطيه الإنسان فى حاضره وفى ماضـيه القريب نسبا وان عد بآلاف السنين والذى يطوق تجربة الاحقاب فى سـنوات وان طالـت إلا انهـا لا تعد شيئا فى عمر الابدية الطويل، إلا ان المراحل الاولى التاريخية ذات أهمية بالغة، فالكشف عن النار أو طهى الطهام والاهـتداء إلـى الـزراعية أو على الاقل انتبات البذور وحاجتها إلى الماء والتربة الصالحة وجبر العظام المكسورة، لا تقل ابدأ عن أهمية الاهتداء إلى الكتابة، وهى ولا شك مرحلة متقدمة من مراحل الارتقاء الإنسانى، لا تقل فى أهميتها عن الكشف عن البخار والكهرباء والذرة فى عصرنا هنا فهى جميعا مـراحل عديـدة من مراحل تطور الحضارة وارتقائها وما كان للحضارة ان تصـل إلى ما وصلت إليه ما لم تجتز تلك الخطوات الأولى فى أمن ورخاء، وسـيبقى التاريخ قاصرا ما لم يهتد إلى تلك المراحل الأولى من حياه الإنسان علـى الأرض فالتاريخ إذن ملحمة طويلة الأمد لا نحفظ منها غير القليل، أما كثيرها فضائح مع الماضى الذى ذهب به

وليسـت النقوش البدائية التى اكتشفها العلماء فى الكهوف التى عاش فيها الإنسان البدائى سوى بدايات المحاولة الإنسانية لتخليد الذات. وليس من المتصور، بطبيعة الحال، أن الوظيفة الثقافية / الاجتماعية للمعرفة التاريخية كانـت واضحة لدى الجماعات الإنسانية الباكرة بدرجة وضوحها الحالية، بيد ان إحسـاس الجماعـة الإنسـانية بالحاجة إلى المعرفة التاريخية كان قائما وموجـودا على الدوام. وقد قطعت المعرفة التاريخية رحلة طويلة منذ نشأت فى رحم الاسطورة حتى التطور العلمى المثير فى مجال الدراسات التاريخية فى العقود الاخيرة من القرن العشرين. وكان هدف هذه الرحلة معرفة الإنسان فى حياته الاجتماعية وثقافته التى تحمل عاداته وتقاليده، سلوكياته وقيمه ومثله كما تحمل نتاجه الادبى والفنى(١).

٢/١/٢- الأسطورة هى العلم البدائى:

لقد كانت الأسطورة هى العلم البدائى ووجد الإنسان فيها تفسيرا حين كانـت المعرفة العملية ما تزال مطوية فى رحم المستقبل، فقامت الاسطورة بترقيع النقص فى ذاكرة الإنسان وعوضت جهله بالاصول الطبيعية والأصول التاريخـية لكثير مما يحيط به ولذلك كانت أساطير العالم القديم نتاجا لتأملات

---

(١) حسين فوزى النجار، التاريخ والسير، مرجع سابق، ص ٢٤.

الإنسان الكونية العميقة حول البيئة ونظام الكون وأصول الشعب خلا عن بعض القيم الإنسانية مثل الحق والعدل والجمال والشجاعة من ناحية، كما كانت الأساطير تعبيرا عن وعى الجماعة الإنسانية بذاتها وإدراكها لهويتها وانعكاسا للبناء الاجتماعى وعلاقات المجتمع بعالم الآلهة والقوى الغيبية من جهة أخرى هكذا كانت الأسطورة تفسر كل شئ للانسان بعلوم ما قبل عصر العلم على نحو ما ذكرنا من قبل ومن ثم اختلطت محاولات الإنسان الاولى فى بناء المعرفة العلمية بالاسطورة من ناحية كما ارتدت التسجيلات التاريخية الباكرة ثوبا اسطوريا من ناحية ثانية(١).

(١) قاسم عبده قاسم، بين التاريخ والفولكلور، مرجع سابق، ص ١٥.

٢/٢- الحضارة الفرعونية

مقدمة:

تعتمد كل حضارة، بطريقة أو بأخرى على العمارة والأدب لنقل رسالتها والتعبير عن فلسفتها وهويتها، وذلك من حيث العادات والتقاليد المحلية والعقيدة السائدة، فالعمارة والأدب كلها تشكل لتعبر عن رسالة.

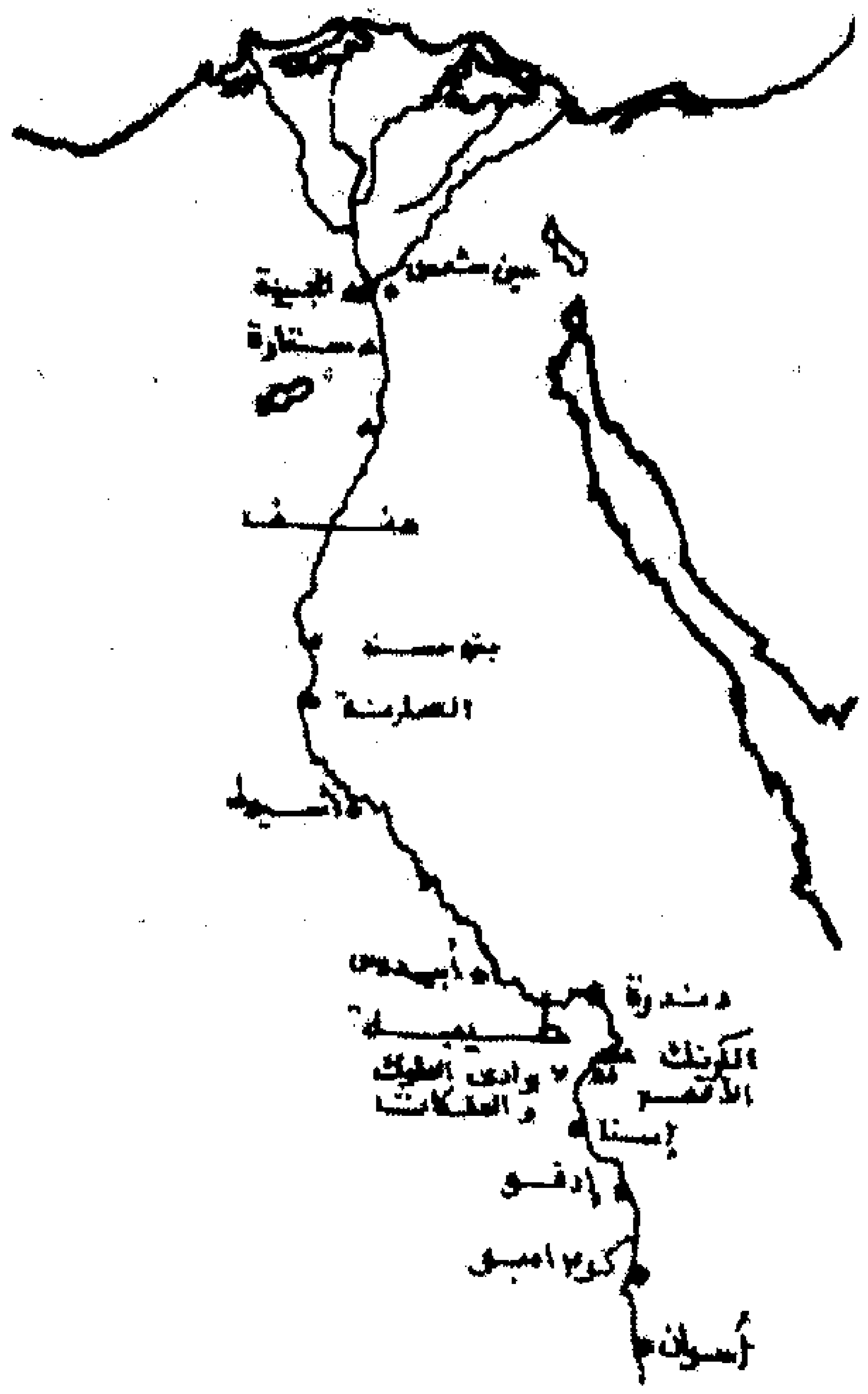
أما العقيدة فهى أهم مؤثر فى تكوين الشخصية القومية للحضارات المختلفة، وخاصة فى العصور القديمة وحتى عصر النهضة. وبالتالى فقد تأثر بها كل من العمارة والأدب خلال هذه العصور (وهى الفترة التى بدأت تتكون "الشخصية القومية" للحضارات والمجتمعات)

المخزون الحضاري فى العمارة المصرية القديمة[١]:

لقد رسمت البيئة الحضارية بشقيها الطبيعي والإنساني معالم العمارة الفرعونية فى مصر على طول محور الحياة المتمثل فى نهر النيل كمصدر للخير والنماء والوحدة والاستقرار، فقد انعكست جيولوجية الصحراء المصرية على مواد البناء، سواء فى عمارة المأوى فى الحياة الدنيا أو المأوى للحياة الأخرى، وما ارتبط بذلك من عقائد دينية ونظم اجتماعية وإنجازات علمية فى تكنولوجيا البناء أو تعبيرات فنية عن المعالم البيئة والحضارية، انعكست جميعها على البناء فى العصر الفرعوني الذى كان امتدادا رأسيا للبيئة الصحراوية حيث أقيمت معظم التجمعات السكنية بعيدا عن الأرض الزراعية حفاظا عليها وتجنبها لفيضان النيل على هذه التجمعات. وقد حرص الإنسان فى العصر الفرعوني على تسجيل كل جواب الحياة التى يمارسها كمصدر للعلم، ودفاعا للاستمرارية الحضارية، وهذه هى مقومات الشخصية المعمارية الفرعونية النابعة من تراب الأرض ورمالها وأحجارها وأشجارها.. والتى امتدت لتؤثر على غيرها من الحضارات المجاورة. فقد سبقت حضارة وادى النيل غيرها من الحضارات فى العالم القديم بحيث وصلت إلى درجة النضوج فى الوقت الذى كانت فيه الحضارات والشعوب المجاورة ما زالت فى مرحلة فجر التاريخ. وهذا ما وفر القوة الدافعة للاستمرارية الحضارية سواء من منطلق إحساس المصري القديم بالذاتية والريادة الحضارية مما دفعه من ناحية إلى المحافظة على طابعه وتراثه، ومن ناحية أخرى لم يجعله فى موقف

(١) عبد الباقى ابراهيم، حازم محمد ابراهيم، المنظور التاريخيى للعمارة فى المشرق العربى، مركز الدراسات التخطيطة والمعمارية، القاهرة ١٩٨٧، ص ٢٠.

المتأثر بحضارات الغير، وحتى عندما تعرضت مصر إلى الغزوات الشعوبية فى مراحل ضعفها العسكرية فإن قوة حضارتها المادية والفكرية جعلت الغزاة غير قادرين على إحداث التغيير الحضاري فى مصر القديمة بل وجعلتهم،وهم القـــادرون عسكريا، يتأثرون بالحضارة المصرية القديمة بمكوناتها الوجدانية والماديـــة ويتطـــبعون بها وينتسبون إليها، وذلك مما حافظ على الاستمرارية الحضارية لمصر القديمة حتى وهى فى فترات ضعفها العسكرى شكل (٢-١).



شكل (٢-١)

خريطة توضح المواقع التاريخية فى مصر القديمة (عبد الباقى ابراهيم ، ١٩٨٧)

ومـــنذ بداية تاريخهم , وحتى ربما أثناء عصر ما قبل التاريخ , كان المصريون يشعروا بضرورة تسجيل أحداثهم السعيدة أو المباركة تسجيلا يدوم مـــع الزمن – كان الفن , فى بداية الأمر, هو وسيلتهم لهذا الدوام : فصلايات مســـاحيق التحمـــيل ومقـــابض السكاكين التى حفرت بالنقش البارز – تقص بالصور المظفرة ورحلات القنص الناجحة.

لابد كان هناك منذ الدولة القديمة دائرة للمحفوظات الرسمية. وقد عثر

على العديد من أجزاء من حجر ضخم من الديوريت , دونت اعلى سطوحها حوليات ملكية بالخط الهيروغليفى. وتعطى هذه الحوليات الفترة التى تبدأ من " أتــباع حــورس " (أســرات أسطورية (؟) من عصر ما قبل الأسرات) وتنتهــى بملــوك الأسرات الخامسة , اى من حوالى ٣٥٠٠ ق.م وحتى عام ٢٥٠٠ ق.م وفــى هــذا الإطار سجلت الحملات العسكرية وعمليات التعداد وارتفــاع منســوب فيضــان نهر النيل والأعياد الدينية بشكل خاص تأسيس المعابـد والمــدن ولكن دون أدنى شروخ أو تعليقات من اى نوع (لا ينبغى الخلـط بـين هذه " الحوليات " و" حوليات " تحوتمس الثالث المنقوشة على جدران معابد الكرنك. وهى تقارير تاريخية مفعمة بالحيوية , زاخرة بالنوادر الطريفة وليست وثائق محفوظات).

هــناك وثيقة أخرى من المحفوظات هى النص الكامل للمعاهدة التى أبرمتها رمسيس الثانى عام ١٢٧٨ ق.م مع " حاتوسيل " الثالث ملك الحيثين , وهــى أول معاهدة سلام عرفها تاريخ العالم. وقد حررت هذه المعاهدة أصلا مــن صــورتين , الأولى بالمصرية والثانية بلغة الحثنين ودونت على ألواح صغيرة تبادلها العاهلان ثم وضعت فى محفوظات عاصمة كل منهما. ونقشت نسخة من المعاهدة بالخط الهيروغليفى فى معبد الكرنك.

نصــوص ملكــية رسمية: مراسم التتويج ونقوش اليوبيل والقراران الخاصة بالإصلاحات : نقشت هذه النصوص على جدران المعابد أو اللوحات وهى أساسا من الحجر حتى تستطيع ان نعيش مع الزمن[١].

٢/٢/١- الشخصية القومية:

هــى السمة الخاصة التى تميز مجتمع ما عن أى مجتمع آخر، شكلا وموضــوعا ومضــمونا وتوقيتا، معبر عن المفاهيم النابعة من تراثه وثقافته وأرضه، مكونا "الهوية ". وبهذا فان "الشخصية القومية "تعكس الفكر المسيطر وأهم المفاهيم السائدة خلال فترة زمنية محددة، ولكن تظل الهوية الخاصة لا يتغيــر جوهرها،و ان اختلفت المظاهر باختلاف الثقافات فالشخصية القومية تتأثــر بهــا جميع المجالات، ومن ثم تتأثر بها العمارة والأدب، حيث أنهما يعكسان مبادىء وأساسيات هذه " الشخصية القومية "

و تــدل نشــأة الأدب مــع الإنســان منذ بدأت الحياة كما يدل تطور

(١) كليرلالويت، الأدب المصري القديم، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٢، ص٥٢-٥٦.

المضـــامين والأســـاليب الفنية على ان الأدب بفروعه المختلفة كان ولا يزال جــزءا لا يتجــزأ من تاريخ الإنسان وثقافته وتراثه.ولقد ثبت ان دراسة أدب شعب من الشعوب إنما يؤدى على الدوام إلى تكوين فكرة واضحة عن مستواه الحضـــارى،و مـــدى مـــا وصل إليه من خبرات وتجارب فى شتى جوانب حياته[1].

٢/٢/١- الفلسفة / العقيدة :

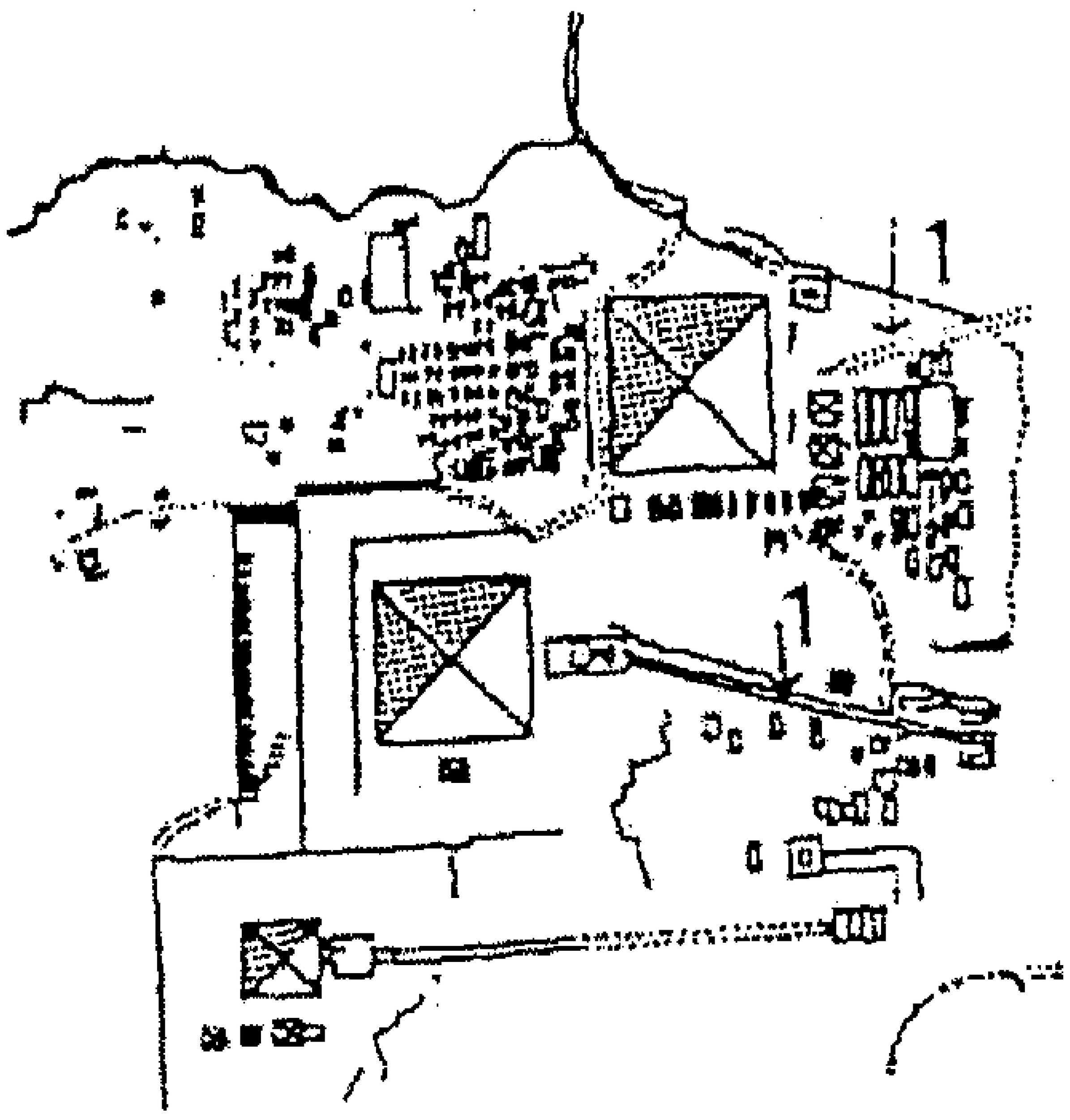
آمــن المصـــريون القــدماء بالخلود والبعث، وقامت فلسفتهم وجميع نواحـــى حياتهم على هاتين الفكرتين. ولذا يتغير الدين فى مصر القديمة من أهم المعالم التى قامت عليها الحضارة فى هذا الوقت المبكر من التاريخ لحقبة تــبلغ ٧٠٠٠ عـــام مـــن تاريخ البشرية. ويكمن مفهوم العقيدة فى ان روح الأنســـان ستبعث من جديد بعد وفاته، وأن هناك يوما مشهودا يوزن فيه عمل الإنسان الميزان العدالة.ولذلك ظهر الاهتمام بتحنيط الجسد والوصول به إلى أســـرار ومـــا زالـــت غامضة على العالم حتى وقتنا هذا. وإذا لم تجد الروح العائـــدة الجسد فان هناك من التماثيل والصور ما ينوب عنه ويمكن ان تتخذه الروح بديلا، وكان المتوفى يدفن وعلى جدران مقبرته رحله حتى موته حتى مـــواراته فـــى الـــتابوت الـــذى كـــان يـــزدان بالرسوم المحفورة والكتابات الهيلوغريفية وأحيانا المعادن النفسية كما انه يدفن ومعه القرابين التى يوضع فـــيها مـــن الزاد ما يكفى المتوفى عند بعثه[2]. وظهر الأدب ما يسمى بكتاب الموتى

الأنساق البنائية العقائدية كأداة لصياغة التاريخ الثقافي:

عـــند نهاية الألف الرابعة قبل الميلاد، ظهرت فى مصر طبقة حاكمة مجهولة المنشأ، وقامت بضم وتوحيد جميع الأراضى الواقعة حول النيل، ومن أســـرة ممفـــيس (٢٩٠ – ٢٢٠٠ ق.م) أصبحت جميع الحكومات المصرية حكـــومات كهنوتية (وحمل الفرعون صفة الاله أو هو الأمر الذى استمر فى حضـــارات عديـــدة لاحقة، حيث تم دمج الرمز السياسي والدينى فى صورة اتحاديـــة واحدة الملك الاله، وفى مصر الفرعونية كان المبدأ الأساسى للنظام الدنيوى هو المسار الاحتفالى للملك / الاله، الموجه دوما نحو القطب أو نجوم الشـــمال، تكـــن هذه الممرات الاحتفالية مجرد طرق عادية لها بداية ووجهة

(١) جيلان جبريل ، العلاقة التبادلية بين العمارة والفن التشكيلى، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة – كلية الهندسة – قسم الهندسة المعمارية، ١٩٩٩، ص ٤.
(٢) جيلان جبريل ، العلاقة التبادلية بين العمارة والفن التشكيلى، مرجع سابق، ص٣.

معينة، بل كانت ترى على كونها جسورا فلكية أو ممرات اشعاعية تربط بين الشـمس والـنجوم مـن جهة وبين الأرض التى تمثل مركز الكون من جهة أخـرى, تمثل مدينة الموتى عند أهرام الجيزة – فى مجملها تعبيرا مثاليا عن صـياغات فـراغية لبعض المعتقدات الفرعونية العقائدية، حيث يمكن رؤية المركز المحورى الذى يمثله موضع الشمس فى السماء، والخطوط الاشعاعية لضوء الشمس الواصل إلى الأرض أو المحور الاحتفالى لآلة الشمس فى هيئة مـثلث (الشكل الذى يمثل أصل أو نواة جميع الأشكال فى العقيدة الفرعونية) ومن هذا الشكل ينشا الهرم الذى تكون قاعدته من مثلثين متلاحقين وكتلة من مجمـوعة مـن المثلثات المتباينة التى تتحرك بصورة دورانية حول المركز على هذه القاعدة شكل (٢-٢).



شكل (٢-٢)

العلاقات المكانية لمدينة الموتى الفرعونية بالجيزة

الممر الاحتفالى الخاص للمعبد الجنائزى والموجه إلى النجوم القبطية

(*moholy – Nagy, Matrix of Man*)

أو يمـثل الرقم أربعة (جوانب الهرم) الرقم الأكثر قدسية فى العقيدة الفـرعونية كما تمثل العلاقات المكانية للأهرامات الثلاثة على خط محوري مائل على أضلاع المربع الأربعة الذى يحوى المدينة بالإضافة إلى الممرات الاحتفالية الصاعدة من الوادى إلى الاهرام تعبيرا فراغيا متمايزا عن تقديس

الرقم "أربعة"(١).

العقيدة:

كان الدين المصرى كما ظل طوال الفترة التى سبق ظهور اخناتون – ثمرة تدخل عدد كبير من العبادات القبلية الأصيلة، وكان لكل مدينة معبودها الخاص الذى يظهر فى صورة رمز مادى مقدس كتجسيد لقوة معينة من قوى الطبيعة،ومن بين القوى العظمى التى باشرت نفوذها على الحياة الأرضية كانت الشمس، وكثيرا ما اقترن اسم الاله المحلى بكلمة رع وهى أكثر ألقاب الـه الشمس شيوعا، بهدف رفع مكانة الاله المحلى، وقد كانت الحاجة ماسة من أجل الحديث اليومى، إلى إطلاق لقب يرمز إلى الشمس بصفتها المجردة غير الالهية، ومن هنا كانت كلمة "أتن" وهى الكلمة الأصلية للفظ أتون الشائع والتى ترمز إلى قرص الشمس كجرم سماوى دون أية دلالات قدسية.

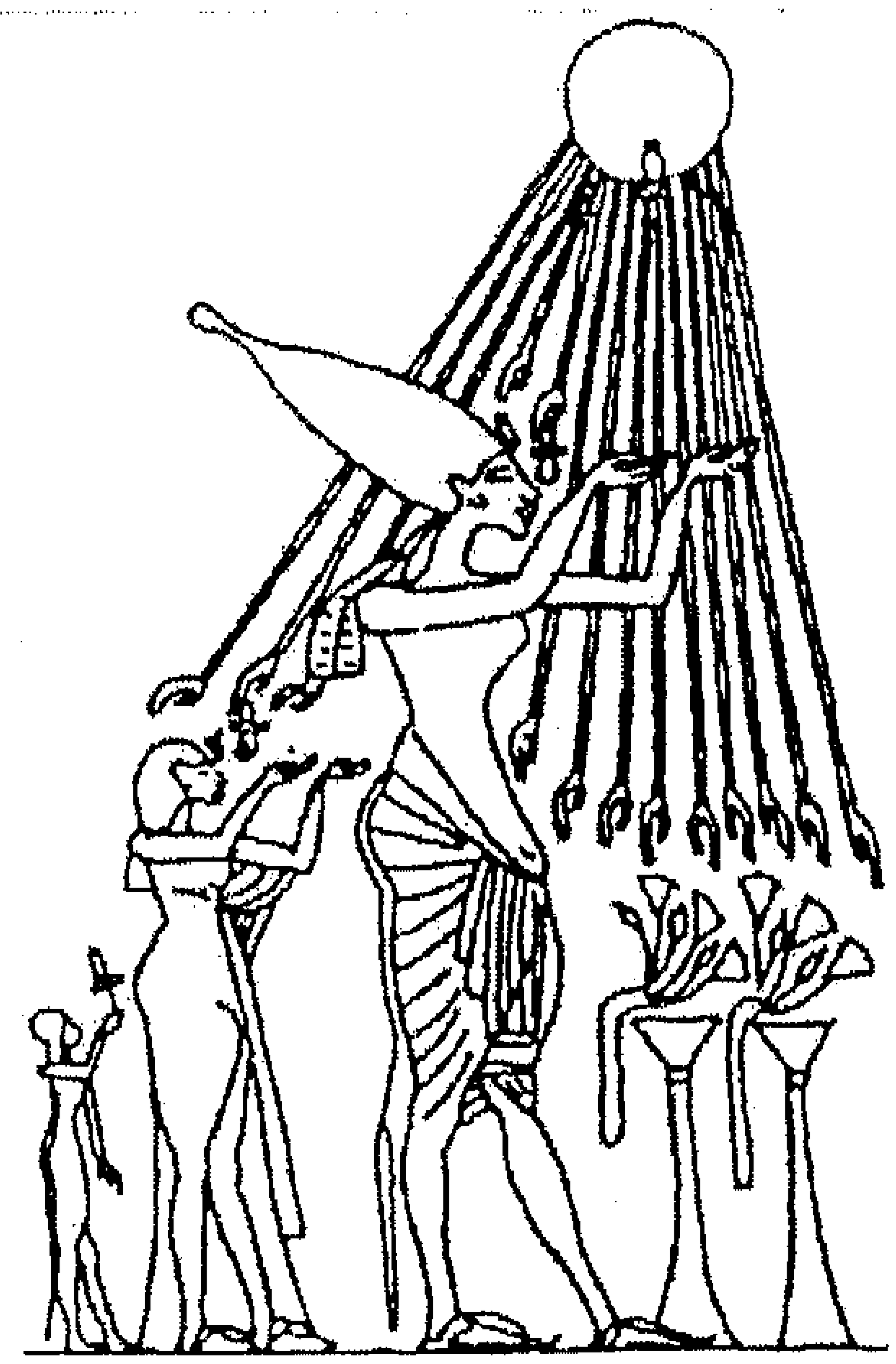
وقد تطلب الأمر من أختاتون التمهيد للتحول من عبادة رع إلى عبادة اتون أو من عبادة القوة المعنوية الكامنة فى قرص الشمس، وهو ما تشير اليه الوقائع التاريخية للفترة التى سبقت انتقال اخناتون من طيبة إلى "أخت أتون" عاصمته الجديدة، ولكن هذا التوافق مع التقاليد لم يقدر له ان يدوم، وذلك لأن التأثير الملكى كانت له أهدافه الجمالية والدينية الخاصة وسرعان ما فرض طرازا جديدا على فنانى البلاط الملكى، فاختفى قرص الشمس المجنح فى صورته التجسيدية وحلت محلة الشمس الذهبية تبعث بأشعتها المانحة للحياة،وفى الواقع ان الاله الجديد كان يختلف تماما عن آلهة المصريين، حيث أنه القوة الكامنة فى قرص الشمس والحرارة التى تشع منه منه وليس كالآهلة التقليدية المتجسدة فى صورة بشرية أو حيوانية مقدسة(٢) ولعل التاريخ الإنساني لم يذكر لنا عصرا حدثت فيه دعوة حاسمة لتعبير شامل فى كل مظاهر الحضارة مثل عصر اخناتون، ان تلك الدعوة لم تنصب فقط على المعتقدات الدينية بل تعدتها إلى جميع مظاهر الحياة، كما لم يحدث قط ان استطاع إنسان التأثير على القواعد الأساسية للفن دون أن يكون هو نفسه فنانا يمثل ما أثر اخناتون على الفن، ويمكن حصر العنصر الحقيقي الذى أثر فى فن العمارة على أنه أسلوب الحياة الجديدة المستمدة من تبجيل مفاهيم الحقيقة

---

(١) أشرف بطرس، فى الثقافة والعمارة، مرجع سابق، ص ٦٠-٦١.

(٢) الن جاردنر، مصر الفراعنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٢٤٠.

المطلقة[1].



شكل (٢-٣)

أخناتون يتعبد للاله الجديد (آتون اله الشمس)

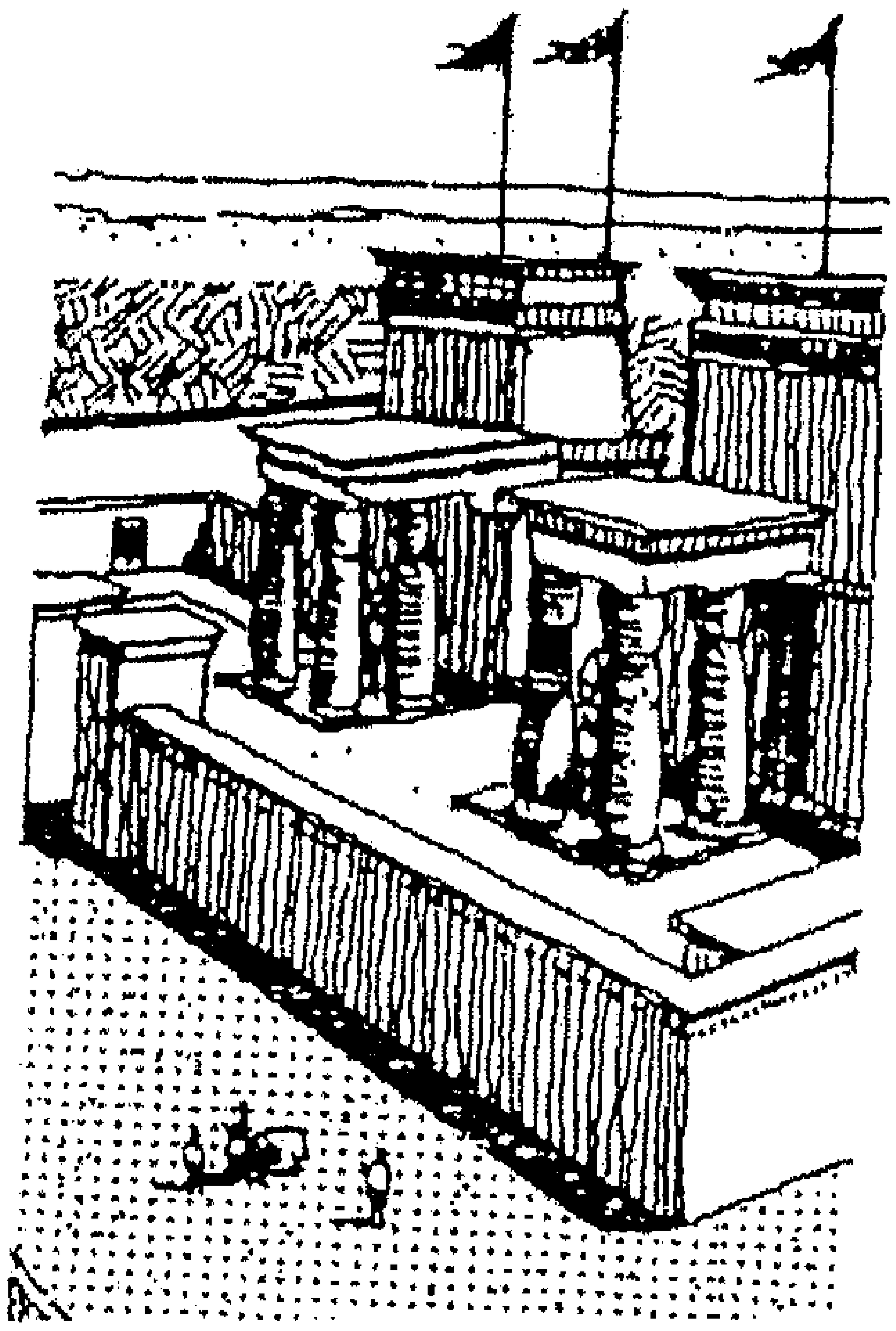
(اشرف بطرس ، رسالة ماجستير ، ١٩٩٢)

وقد تطلبت هذه الثورة الثقافية (على مستوى العقيدة)، تحول مواز فى التعبيـــر المـــادى عن تلك الأفكار والمعتقدات الجديدة، وهو الأمر الذى دفع باخـــناتون - إضافة إلى تزايد الصراع سنة وبين كهنة أمون فى طيبة - إلى هجر العاصمة طيبة، والانتقال شمالا إلى أخت أتون أوافق أتون (تل العمارنة حالـــيا) وهـــو الموقـــع الذى اختاره الاله اتون حسب الرواية الفرعونية وقد احـــتوت المدينة الجديدة على العديد من المعابد والقصور والمنازل الخاصة، وكـــان معبد أتون العظيم يتوسط المدينة، وكن قدس الأقداس - المكان البالغ الخصوصية حسب المعتقدات العقائدية التقليدية مفتوحا إلى السماء حتى يسمح بدخـــول أشعة الشمس إلى جميع جنباته ويستطيع الملك والكهنة التعبد لآتون

---

(١) عبد المنعم ابو بكر، أخناتون، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، القاهرة، ١٩٦١، ص ٨٥.

فـــى كـــل مكان داخل المعبد،وهو نسق يختلف عن عمارة المعابد الفرعونية التقليدية التى كان يخيم على أجزائها الظلام الدامس وتحاط دوما بالأسرار[1]. شكل (٢-٤)



شكل (٢-٤)

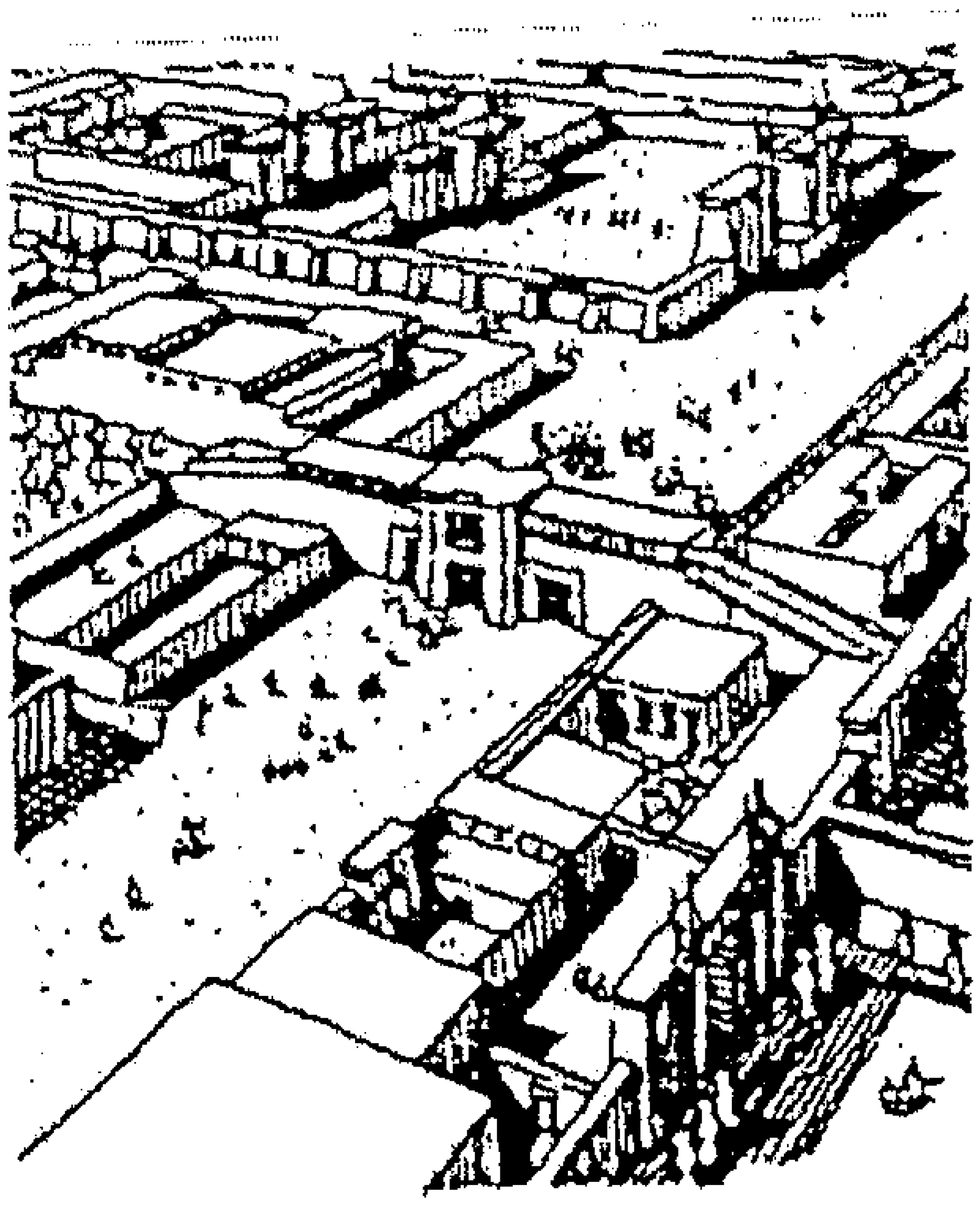
قدس الأقداس فى معبد آتون بتل العمارنة

(محمد شكرى ، العمارة فى مصر القديمة)

وفـــى الواقـــع ان مفاهيم المصارحة أو الاتصال المباشر بين الالهة والمعـــبود، قد انعكست بدورها على طبيعة العلاقة بين الملك والرعية، فنجد قصر الملك الخاص – وقد امتلئ بالأفنية المفتوحة إلى السماء يحترفه طريق واســـع يشـــطره إلى قسمين يتصلان عن طريق قنطرة فوق الطريق الملكى تعلـــوها المقصورة الملكية، التى تعرف باسم شرفه التجلي، حيث كان الملك يتصل عبرها يتجلى مع رعيته مانحا اياهم الهبات والعطايا الملكية وهو نسق لم يكن مألوفا تماما فى تصميم القصور الملكية قبل اخناتون، حيث كانت هذه القصـــور تحمـــل صفات من القدسية والانغلاق مثلما تحمل معابد الالهة من

(١) أشرف بطرس، فى الثقافة والعمارة، مرجع سابق، ص٦٣.

أسرار[1]. شكل (٢-٥)



شكل (٢-٥)

المقصورة الملكية بقصر اخناتون فى تل العمارنة

(*S, Moholy-Nagy,Matrix Of Man*)

٢/٢/٢/١- الهرم الأكبر كتجسيد للمعرفة المتمايزة[٢]:

إن مستوى إدراك تقييم الهرم الأكبر بالخبرة كمنشأ معمارى، يختلف تـبعا للطريقة/ المستوى التى يمكن ان ترى منها ثقافة المصريين القدماء، أو التى ترصد بها حقيقة توجه السياق الثقافى العام للحضارة الفرعونية، ويتدرج هـذا الإدراك أو الفهم من مجرد رؤية الهرم كمقبرة عظيمة تهدف إلى تخليد ذكـرى الملـك الفرعونـى إلى بناء رمزى أو وظيفي يمثل تجسيدا للمعرفة الإنسـانية تتخطـى أهدافه وأبعاده مجرد صورة المقبرة الملكية إلى صياغة تنظـيم لظاهـر الطبيعة، توليد الطاقة، حفظ الأشياء أو التنبؤ بمستقبل الحياة الإنسانية أو تسيطر اعتقاد قوى على مجموعات مختلفة من العلماء، بأن الهرم الأكبر يمثل خلاصة المعرفة المصرية وأنه إذا ما اكتشفت أسرارها فإن ذلك سيحدث بداخله أو حول عتبته.

---

(١) محمد أنور شكرى، العمارة فى مصر القديمة، ص ١٢٣.

(٢) بيل شول، إدبتيت، سرقوة الهرم الأكبر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٣، ص٣٦-٥٢.

ويـــرى مانلى بالمر هول *M.P.Hall* في كتابه التعليم السرى لجميع العصـــور الهرم الأكبر بمثابة عقد مرئي بين الحكمة الأبدية والعالم، فالزوايا تمثل السكون والغموض والذكاء والصدق والاوجه الجانبية المثلثة تمثل القوة الروحية الثلاثة الأبعاد، وتشير جوانب الهرم الأربعة للعناصر الأساسية التى نشأ منها (الكون النور، الحرارة، الظلام، البرودة).

كما حاول العلماء البرهنة على أن الهرم الأكبر كان يضم ستة آلاف ســـنة من تاريخ التنبؤ المستقبلى (ابتدأ من سنة ٤٠٠٠ ق.م إلى سنة ٢٠٤٥) وقـــورنت تلـــك التنـــبؤات بما جاء في التوراة حيث يعتقد إنها تمثل رموزا بالحجر لهذه الأحداث وتمثل كل بوصة من الهرم سنة واحدة من الزمن، كما يقـــرر ج دالستون سكينر *J.R.skinner* في كتابة "أصل المقاييس" ان الهرم الأكبـــر مـــا هـــو إلا معبد تعليمي ويربط الهرم والعلم السرى لتعبير لتفسير الـــرموز الـــيهودية وتعالـــيم التوراة، ويرى أنه يكشف عن المبادئ الكونية العظمى لأصل الإنسان.

أن تقيـــيم أو تصـــنيف الهـــرم الأكبر كبناء عقائدى يهدف إلى تخليد الإنســـان – الملك – أو لصرح حضاري يهدف إلى تخليد المعرفة الإنسانية يتوقف بالمقام الأول على الفهم العميق والشامل للثقافة الإنسانية التى أوجدت هـــذا البـــناء، وعلى وجه الخصوص بحقيقة التوجه العام للسياق الثقافى لتلك الحضارة.

٢/٢/٢/٢–العمارة الجنائزية الفرعونية وتحول المفاهيم العقائدية[١]:

لـــم يعتـــنق المصريون القدماء، طوال تاريخهم الممتد مفهوما واحدا لصورة الحياة في العالم الآخر بل تطور هذا المفهوم خلال العصور المتعاقبة للثقافة الفرعونية، غير انهم كان بوسعهم اعتناق فكرتين متعارضتين أو أكثر في نفس الوقت، ويرجع ذلك في المقام الأول إلى طبيعة السياق الثقافى العام للحضارة الفرعونية التى تقدس المفاهيم والأفكار والمعتقدات التى تنتمى إلى الاسلاف.

وتمـــثل أقـــدم التصورات التى وردت في نصوص الأهرام، المرحلة الأولى في تطور مفاهيم الحياة الأخرى للإنسان، حيث تشير إلى تحول الملك/ الاله إلى نجم من نجوم الشمال القطبية، التى كانت تعتبر رمز للديمومة لأنها لا تأفل أبدأ في سماء مصر وهذا التصور يفسر السبب الذي دعى المصريين

(١) أ. ج سبنسر، الموتى وعالمهم فى مصر القديمة، ص ١٦٠.

إلــى بناء معابد أهراماتهم الأولى في الجانب الشمالى منها، كما في أهرامات الاسرة الثالثة المدرجة، بينهما حدد هذا المفهوم العقائدى موقع مداخل الاهرام في الجانب الشمالى طوال عصر الدولة القديمة وعلى الرغم من أن نصوص الاهرام المتأخرة تحدث عن صحبة الملك لاله الشمس رع وتوحده معه، أثناء رحلته اليومية عبر السماء إلا ان المصريين بطبيعتهم المحافظة استمروا في توجــيه مداخل أهراماتهم نحو النجوم القطبية، على الرغم من اندثار الفكرة القائلة بحياة الملك هناك، كما أن التماثيل التى كانت تتخذ لهداية الروح داخل القــبور، والتى كانت تقام في غرفة خاصة مغلقة أطلق عليها المصريون اسم "بــرتون" أو دار التمثال – وهى المعروفة حاليا باسم "السرداب" كانت توجه نحو الشمال أولا ثم كان أن تحولت ناحية الشرق وقد حرص المصريون أثناء هــذا الــتحول الثقافى على إقامة تمثال يواجه الشمال وآخر إلى الشرق داخل السرداب[١] وقد كان التشكيل الهرمى نفسه، كنموذج للعمارة الجنائزية الملكية فــي الدولة القديمة، رمزا للعقيدة الشمسية وهو التتكيل الذي يرقى عليه الملك المتوفى إلى السماء، وفى نفس الوقت ترى بعد نصوص الاهرام في التشكيل الهرمى نموذجا للتل الأزلى وهو أول جزء من الأرض خرج إلى الوجود من المحيط الازلى وهى فكرة استمدت من طرفيه مياه الفيضان الذي كان يغطى أرض الــوادى المســتوية ثم ينحسر عن التلال والمرتفعات الارضية كأول المناطق التى تعيد مظاهر الحياة.

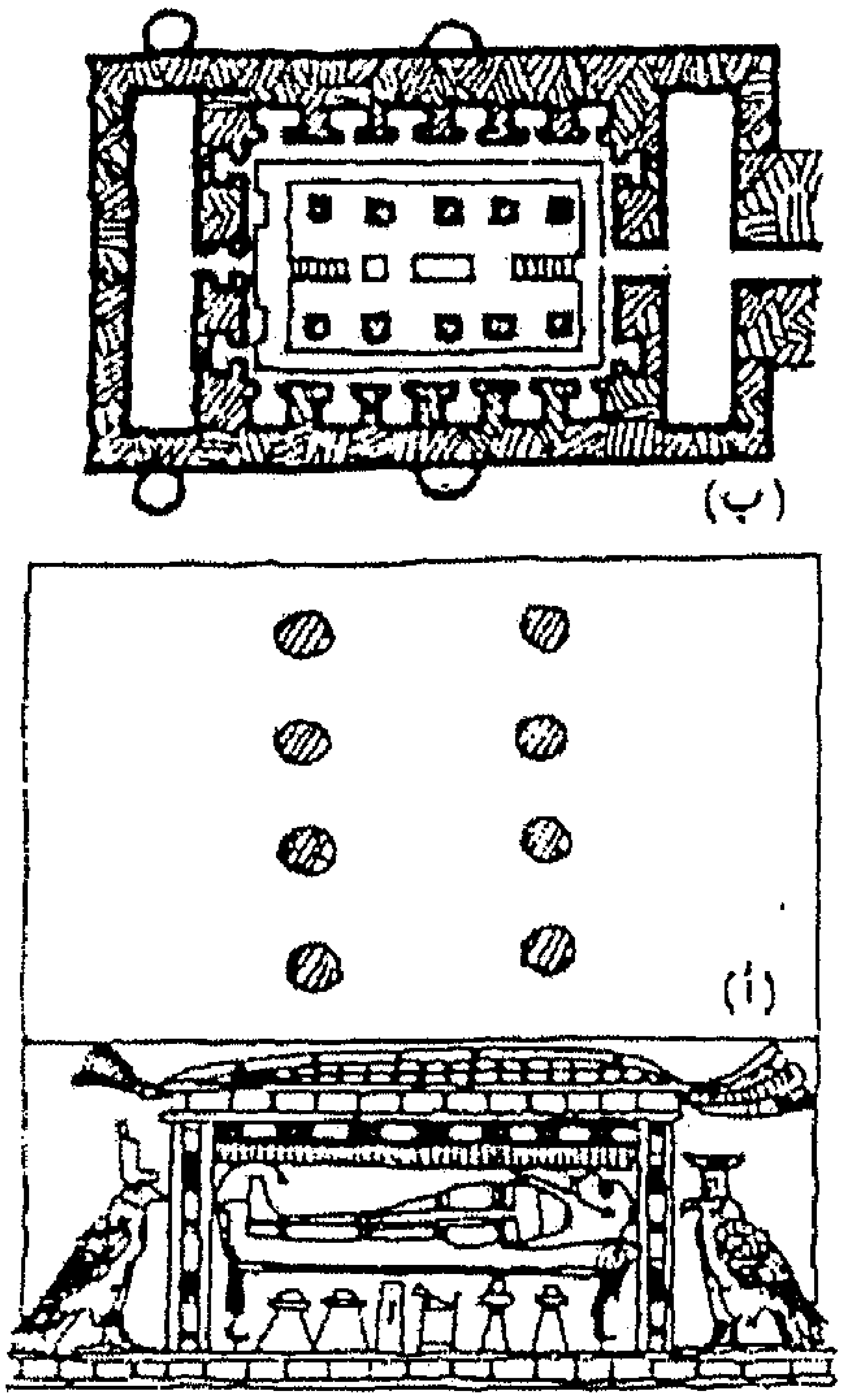
ومــع مرور الوقت وتغير المفاهيم التى تحكم طبيعة الحياة في العالم الآخر، يتحول اندماج الملك مع نجوم السماء أو الاله رع إلى التوحد مع الاله اوزيــريس، كمــا تقرر الاسطورة التاريخية، ويؤدي ازدياد الاهتمام بعباده اوزيــريس فــي الدولة الحديثة إلى تصميم المقبرة الملكية على نسق ضريح اوزيــريس كما تصفه الاسطورة، ويتضح هذا في ضريح الملك سيتى الأول الرمــزى فــي ابــيدوس (العــرابة المدفوعة) الذي يتفق تماما مع الصورة الاسطورية للمقبرة الإوزيرية[٢]، وعلى الرغم من تعذر محاكاة هذه الصورة فــي المقابــر المكلــية المحفورة في وادي الملوك بطيبة، إلا أن غرفة الدفن احتفظت بارتباطها الاوزيرية من خلال التماثل الرئيسي في التخطيط، علاوة على الرمزية الكونية التى كانت تحملها طوال حقبات التاريخ الفرعونى، حيث يمثل سقف غرفة الدفن السماء وأرضيتها الارض، وتشمل الزخارف لسقوف المقابــر ملوك الدولة الحديثة على خرائط للنجوم ومجموعات من المعبودات

---

(١) الموسوعة المصرية، تاريخ مصر القديمة وآثارها، ج(١)، ص ٢٧٠.

(٢) أ. ج سبنسر، الموتى وعالمهم فى مصر القديمة، مرجع سابق، ص ٢٣ – ١٧٢.

النجمـية، كما كان المعتاد ان يوضع التابوت على كتلة منفصلة من الحجر، تولج فى أرضية الغرفة، بحيث تماثل صورة التل الأزلي. شكل (٢-٦)



شكل (٢-٦)

العلاقة الرمزية بين قبر أوزوريس كما تتصوره احدى البرديات الجنائزية

(أ) ضـريح الملـك سيتى الأول بأبيدوس (ب) (أ.ج سبنسر، الموتى وعالمهم فى مصر القديمة)

ومـن هـنا نرى تطابق أو تشابه التصميم وعناصره مع الاسطورة (نص أدبي) وهذا يظهر العلاقة من قديم الأزل.

ان اخـتفاء الـتطور التصـاعدي فى العمارة الجنائزية الفرعونية، كتعبيـر عن التطور فى العلوم والتقنيات البنائية أو كصدى للنمو فى المكان السياسـية والسلطان للدولة أو الملك، على الصعيدين المحلي والاقليمي، على حـد السـواء، هـو أمر لا يمكن تفسيره بمعزل عن الفهم الواعي والادراك الشـامل للـتحول فى الانساق العقائدية، التى كانت العمارة الجنائزية (والتى بلغـت ذروتها من الناحية البنائية فى الهرم الأكبر فى عصر الأسرة الرابعة)

تمثل استجابة حقيقية وصادقة ومثالية لها فى أطوارها المتباينة والمتعاقبة.

٣/٢/٢/٢ – المعبد الإنسان:

لقـد سـعى الحكماء – فى مختلف الحضارات التاريخية – إلى نقل المعـرفة والحكمـة التـى تمت صياغتها فى عصر ما خلال النصوص أو الرموز المقدسة، تلك النصوص التى كانت تمثل أنساقا من المعرفة احتفظت بأطوارها الرمزية على الرغم من انتماءها إلى فترات زمنية وحالات انسانية متباينة من الضمير اللاواعي للحضارات[١].

وقـد كانـت وسـيلة نقل هذه المعارف هى الصور المتنوعة للنتاج المادى للحضارات من أساطير، عادات، بنايات أو طقوس عقائدية الخ، حيث يـتوقف فهـم الصـروح البنائـية أو النصـوص الطقسية التى خلفتها تلك الحضـارات علـى المسـتوى الـذى يمكن ان ترى من خلاله، وتتباين تلك المستويات من النفعية، الرمزية، الجمالية، الإسطورية، أو كونها تعبيرا ماديا عن فلسفات تشمل رؤى كونية شمولية، ومن المؤكد ان تلك المعابد التى ظل المصريين القدماء يشيدونها لمدة آلاف السنين، كانت ثمرة جهود طبقة خاصة مـن الحكمـاء ذوى الخبرات والمعارف الغير محدودة، هؤلاء التى اشتملت معـارفهم علـى فهم خاص ومتمايز لقوانين الحياة، ولقد رأى المصريون ان الجسم الانسانى وأعضاؤه المختلفة يحمل صفات قدسية خاصة وقد كانت تلك القدسـية لدى المصريين أعلى من أن تجسد فى صورة مباشرة ومن ثم كانت الرمـزية هـى الوسيلة التى يتم التعبير بها عن الأفكار المتعلقة بهذا التقديس للإنسـان، حـيث تتميـز العملية المصرية بإنها عقلية غير مباشرة تستخدم تشكيلات محددة لإستحضار أفكار ومفاهيم خاصة وراء تلك التشكيلات.

ولم تكن تلك الرمزية لاخفاء المعرفة بهدف جعلها لغزا لا يمكن النفاذ اليه، ولكن كان ان تجسيدها فى صورة رمزية جزء من الاطار العام لنقلها.

ولقـد كـرس المعـبد المصرى القديم ليكون كتابا لنقل تلك التعاليم والمعارف الخفية، فكل تفصيلة بنائية لها أهميتها فى تحقيق هذه الغاية، وتمثل التقنيات وسيلة التحقيق المادى لهذه الأسرار، ومن ثم تخضع للهدف من وراء انشاء المعبد[٢].

(١) أشرف بطرس، فى الثقافة والعمارة، مرجع سابق، ص٧٥.
(٢) أشرف بطرس، فى الثقافة والعمارة، مرجع سابق، ص٧٦.

تحليل معبد الأقصر:

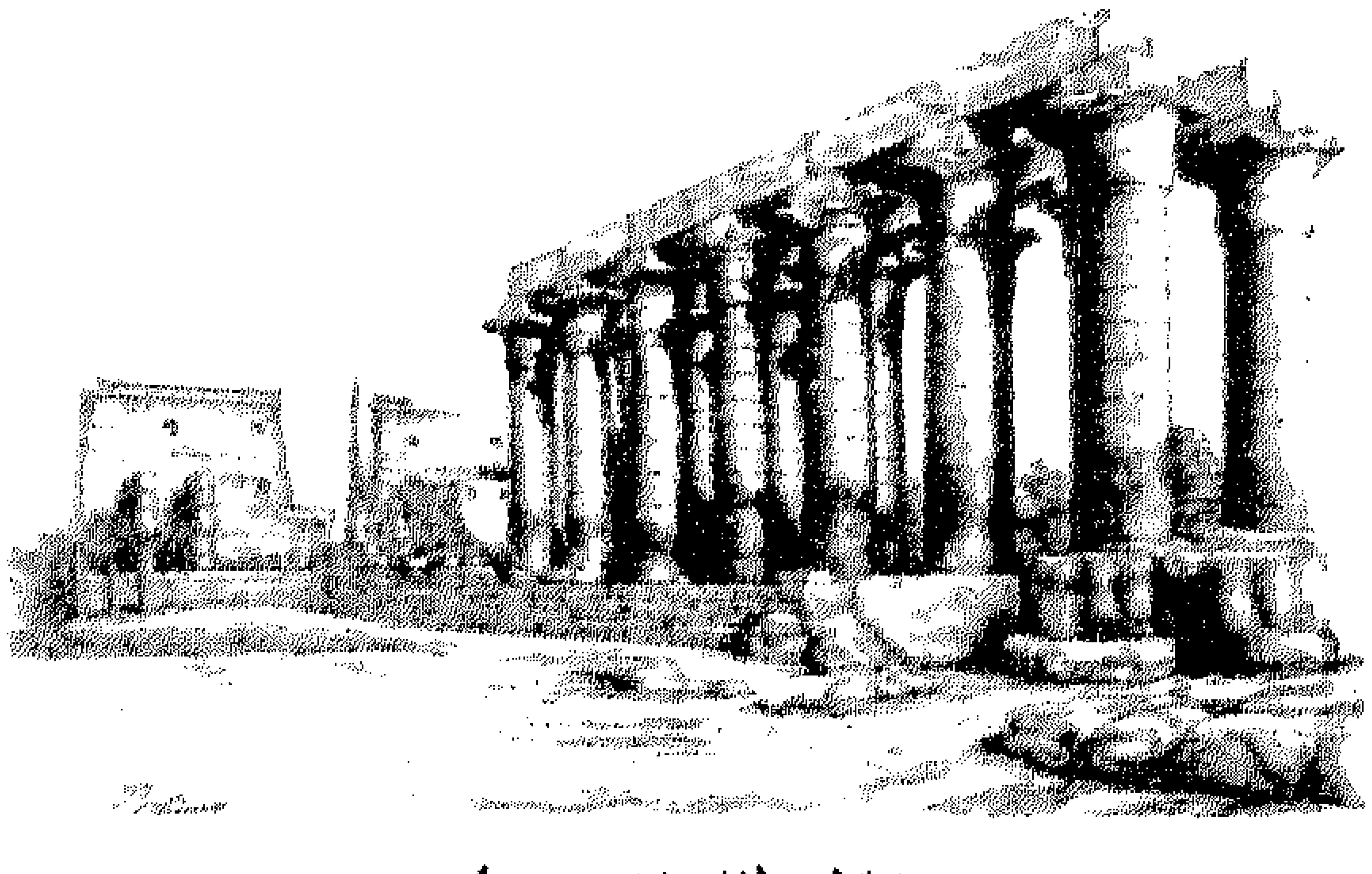
ويمثل معبد الأقصر – لدى بعض المنظرين – تتويجا لتلك المعارف والعلـوم، فمن خلال برنامج بنائى طويل الأجل، تم تنفيذه عن طريق الملوك المتعاقبين، كان الهدف النهائى هو تتويج تلك المعارف للوصول إلى الصيغة النهائية الرمزية (المعبد / الإنسان). شكل (٢-٧ – أ)



شكل (٢-٧ – أ)

معبد الاقصر (دافيد روبرتس)

ولقد تم نشاء المعبد إعتمادا على ثلاث محاور رئيسية غير متوازية، الأمر الذى يعطى الرمزية الحركية للمعبد بأكمله، وهو ما يضفى عليه صفة الكائن الحي، بالإضافة إلى تحقيق قمة التوافق مع العناصر المادية للبيئة التى تحمل جميعها صفات الحياة. شكل (٢-٧ – ب)



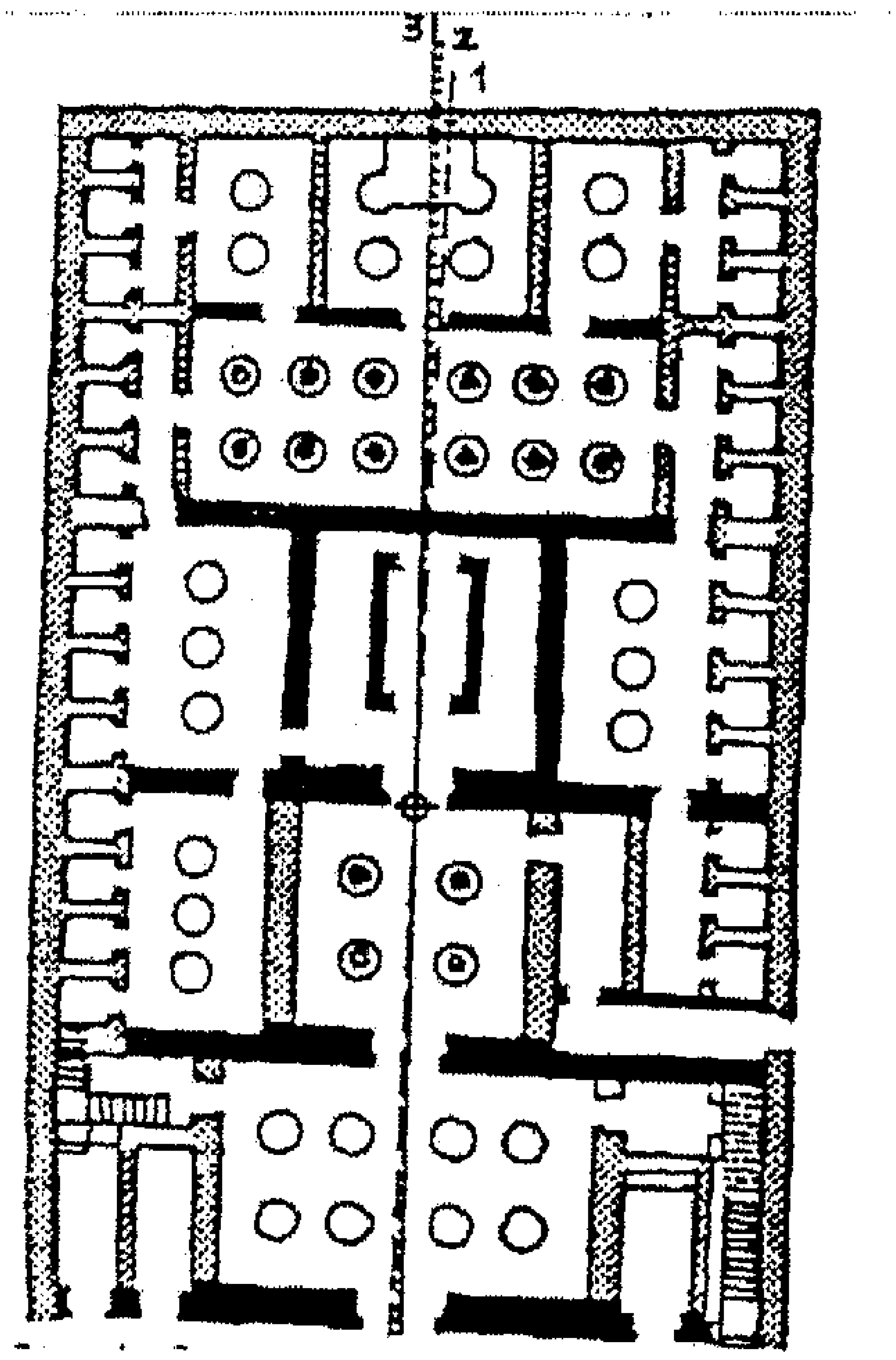
شكل (٢-٧ – ب)

معبد الاقصر (الشيمى)

وهذه المحاور الثلاثة الرئيسية:

المحـــور الوســـيط "المحـــور الهندسي / الفلكى" الذى يقسم الواجهة الجنوبية إلى جزئيين متوازين.

محور القياسات – محور آمون "المحور التوجيهى الذى يوجه المعبد نحو ساعة معينة من ساعات الإله رع (الشمس) فى السماء، وهو الذى يقسم قدس لأقداس الخاص بالاله آمون إلى جزئيين متساويين. شكل (٢-٨)



شكل (٢-٨)

المحاور التنظيمية الثلاثة فى معبد الأقصر

(*The Temple in Man*)

ومن ثم فإن كل حائط أو نقش كتابى يجب ان يدرس تبعا للعلاقة التى تـــربطه بالمحـــور التنظيمي الخاضع له، وبالتالي فإن العمارة التى تبدو غير منـــتظمة أو تفتقر إلى تعبير هندسي واضح، تستمد معناها الحقيقي فقط عند إرجاعها إلى حقيقة وجود ثلاث محاور تنظيمية مختلفة.

ولقـــد ســـجل الإنسان المصري القديم فوق جميع أحجار المعبد نقاطا

خاصـــة تمثل علامات (مفاتيح) للقياس والتنسيب، وتساعد تلك العلامات على توقـــيع الأشـــكال المـــتكاملة على جانبي الحجر لتكملة صورة أو رمز معين (بعمل الحجر فى هذه الحالة كوسيط شفاف يمكن الرؤية أو الإدراك من خلاله للربط بين الأشياء) وتمثل الصورة الأحادية، على أحد جانبي الحجر، رمزا لا يمكن فهمه سوى من خلال الرموز التكميلية فى مواضع أخرى، ويرجع ذلك إلى أن كل من الغرفتين اللتين تحويان جانبى الحجر يخصص كل منهما إلى وظيفة رمزية متباينة[1]. شكل (٢-٩)



شكل (٢-٩)

الوجه الملكى فوق أرضية قدس الأقداس بمعبد الأقصر

(*The Temple in Man*)

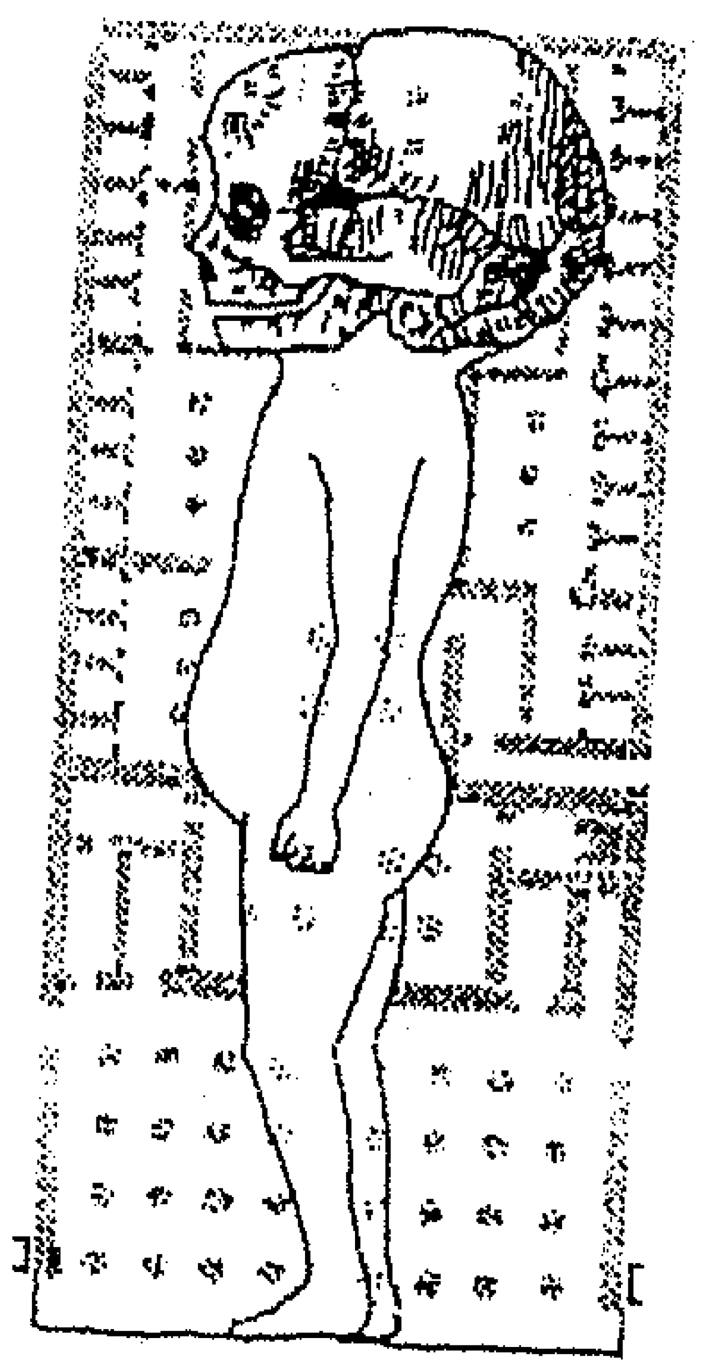
العقيدة / المعارف

وتمثل أرضية معبد الأقصر فى الجزء المغطى منه قطع حجرية غير منتظمة التشكيل، وعلى الرغم من أى من تلك القطع لا يأخذ تشكيل منحنى، إلا أنهـــا وضعت فى علاقات تأخذ خطوطا منحنية معينة، لتشكيل فى النهاية

(١) أشرف بطرس، فى الثقافة والعمارة، مرجع سابق، ص٧٧.

صورة لوجه إنسانى له نفس النسب والملامح الخاصة بالملك / الاله الموجودة علــى نقــوش المعبد، كما ان الفتحات والأبواب والغرف المختلفة ترمز إلى معــرفة تامـــة ودراية بالغة الدقة بتشريح الرأس الإنسانى ووظائف كل من الأجزاء التشريحية المختلفة،وللعمليات العضوية الحيوية داخل الرأس الإنساني مثل التنفس، البلع، الرؤية، كما يمثل البناء الحكى للمعبد (المبنى فى عصور متعاقبة) صورة كاملة للإنسان / الملك / الاله فى مختلف المراحل العمرية.

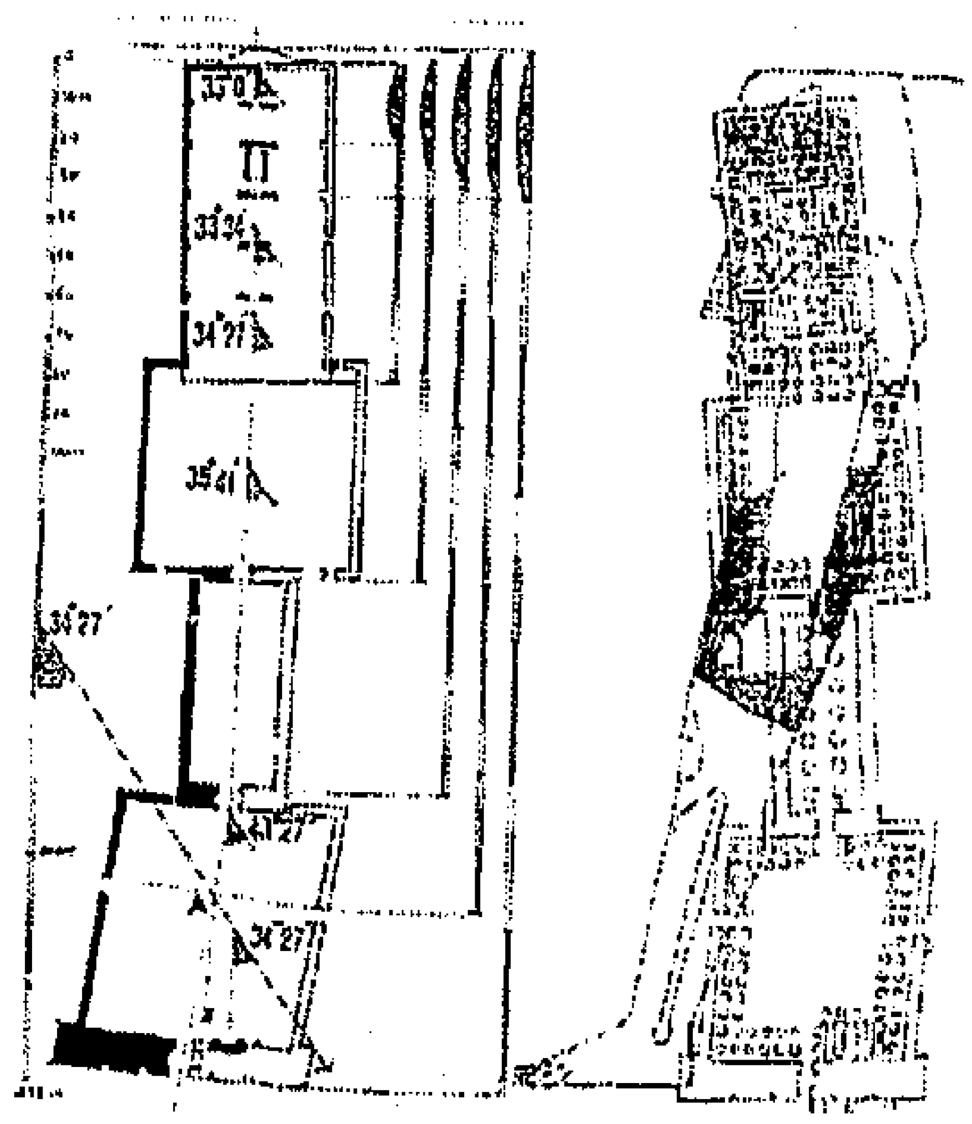
تعــد تجســيدا لمعــرفة كاملــة بالنسب المختلفة للإنسان فى مختلف المراحل النسبية، وإذا ما تمت مقارنة العلاقة بين مقياس رأس الإنسان (طبقا للأرضــية فى الجزء المغطى من المعبد) وجسده (المعبد الكلى) يمكن رصد علاقة – أكبر قليلا من العلاقة العادية للإنسان – تمثل مقاييس حتى يبلغ من العمر أثنى عشر عاما وهو ما يمكن فهمه إذا رجعنا النصوص التى تشير إلى المعــبد باعتــباره المكان الذى يجب على الملك الطفل ان يقضى فيه أعوامه الأولى (٧ : ١٢ عاما) كما ان جميع المراحل السنية قبل وبعد تلك السن تمثل فى المعبد خلال علاقات ثانوية خاصة. شكل (٢-١٠)



شكل (٢-١٠)

الأسقاط الرمزى للطفل الملكى فى قدس الأقداس بمعبد الاقصر
(*S. du Lubticz, The Temple in Man*)

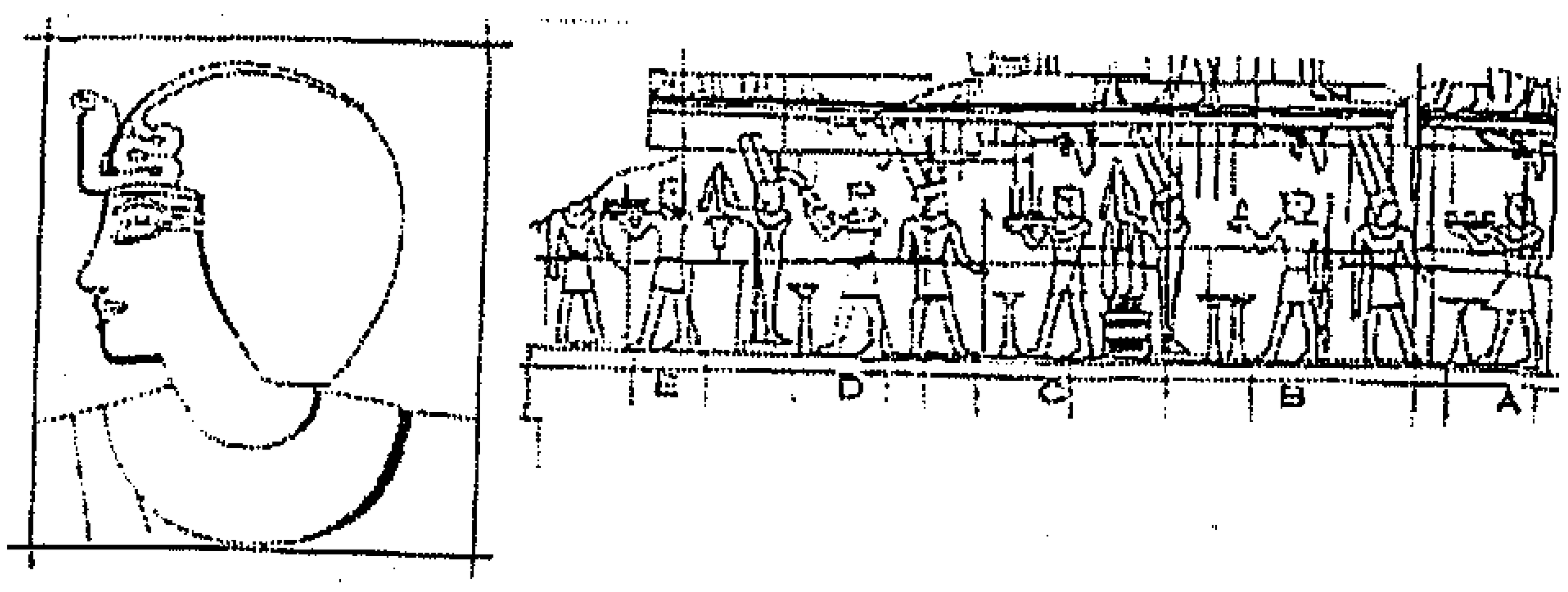
وقد مثلت مراحل الإنسان المعبد الخمسة فى أحد النقوش، التى تحوى رسـوما خمسة للملك لها نفس الطول، غير ان ارتفاع رأس الإنسان / الملك يتغير بما يحقق النسب المختلفة لمراحل النمو السنية المتعاقبة للإنسان – نفس مراحل نمو المعبد – كما أن احد النقوش قد تم إعادة نحته لكى يشمل التعبير المشترك عن مرحلتين سنتين (١٢، ١٨ سنة) فى نفس الوقت. شكل (٢–١١) أ ، ب



شكل (٢–١١ – أ)

الاسقاط الرمزى للإنسان / الملك على المعبد الكامل بالأقصر (إلى اليمين)، والمراحل السنية المختلفة الممثلة فى قطاعات المعبد المختلفة.

(*S. Du Lubticz, the Temple in Man*)

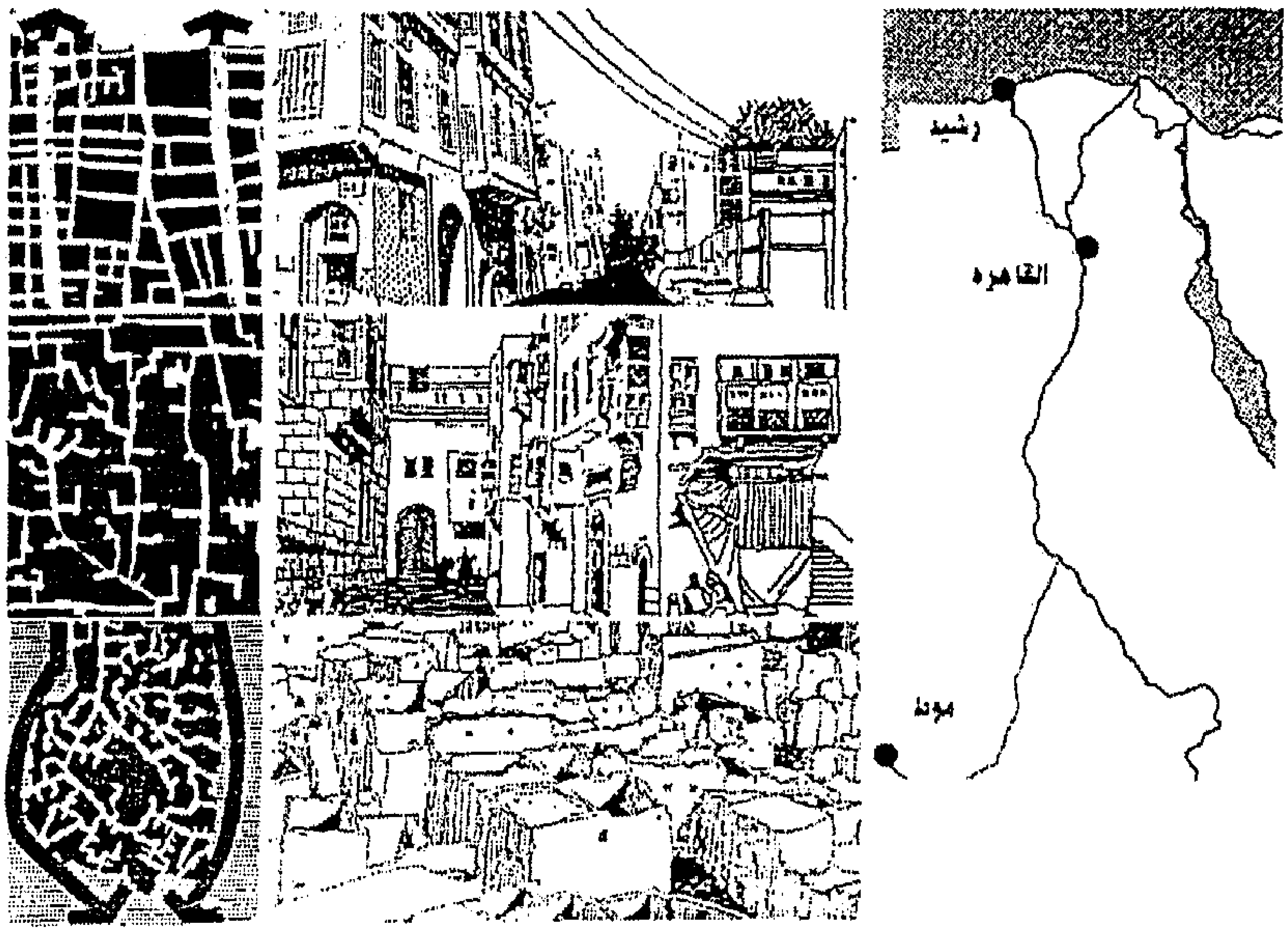


شكل (٢–١١ – ب)

مراحل النمو المتعاقبة للإنسان على بعض النقوش داخل معبد الأقصر (إلى اليمين) ، إحدى النقوش التى أعيد نحتها لترمز إلى مرحتلين سنيتين متباينين للملك / الاله (إلى اليسار)

(*S. Du Lubticz, the Temple in Man*)

ان المعـــبد الـــذى يـــنمو ويتحرك هو تجسيد مثالى، وتعبير صـادق، وظفت فيه العلوم والمعرفة المتميزة لتخليد مفاهيم ثقافية بالغة التعقيد، وتمثل العلـــوم والمعـــارف الإنسانية هنا على الرغم من أهميتها المطلقة فى تشكيل الصـــياغات الفـــراغية – مجرد وسيلة تمكن من تحقيق رؤى عامة وشاملة، بالغة الأهمية، فى السياق الثقافى العام للجماعة، غير ان الإدراك الكامل لتلك العمارة، ومن ثم للهدف الحقيقي وراءها، لا يمكن أن يتم سوى من خلال فهم عميق وشامل للعقلية المصرية المتميزة على مستوى المعرفة والعلوم[1]. شكل (٢-١٢)



شكل (٢-١٢)

تمايز التشكيل العمرانى لبعض المستقرات البشرية المصرية بإختلاف أقاليمها المناخية

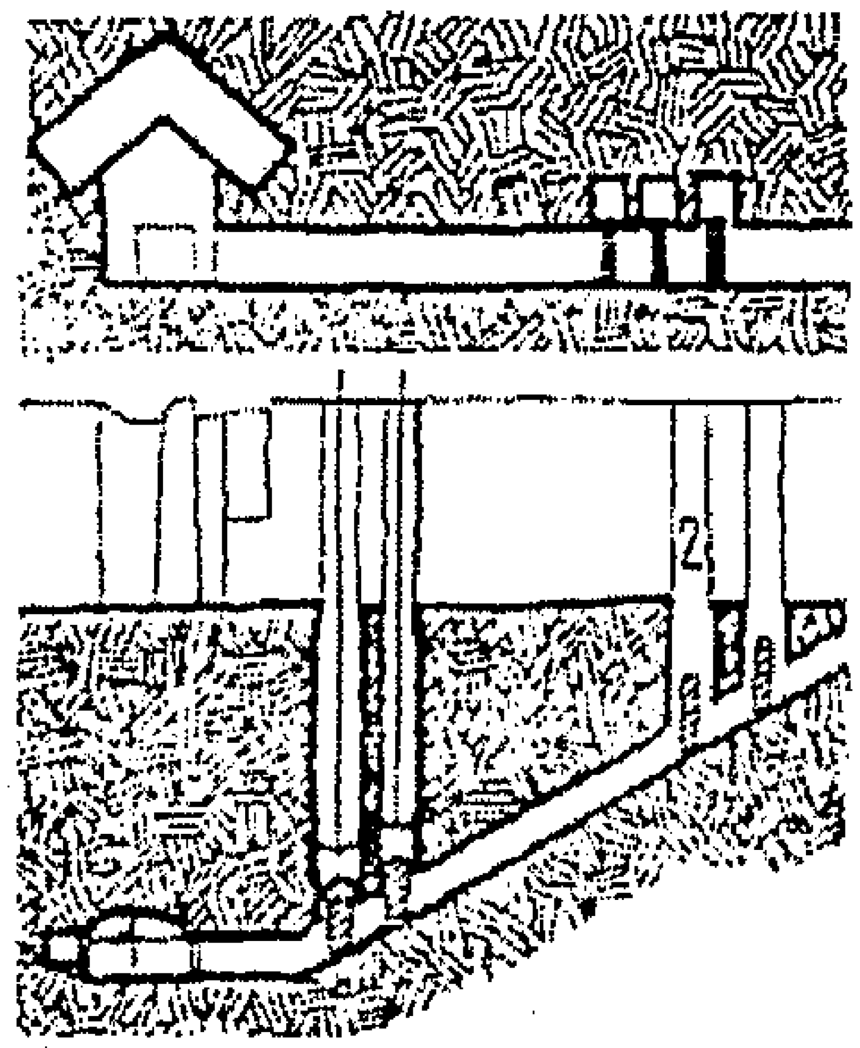
Suzette M. Azizi, Traditional Houses in Response to Hot Climata in Egypt, Ises 1991 Solar World Congress, Denver, U.S.A 1991

(١) أشرف بطرس، الثقافة والعمارة، مرجع سابق، ص٧٨-٧٩.

٤/٢/٢/٢- رصد العلاقة التبادلية بين الثقافة والنتاج البنائي:

نــرى أن المصــرى القديم، خلال تاريخ طويل يمتد نحو ثلاثة آلاف عــام، قد طوع معرفته، التى كانت تتطور وتنمو بصورة تصاعدية، اعتمادا علــى خبــرات وتجارب الأسلاف، لخدمة أنساق ثقافية غير قابلة للتعديل أو التعبيــر، وهنا تعمل المعرفة على صيانة التقاليد الثقافية الخاصة والمحافظة علــيها مــن خلال الأنساق البنائية التى تتغير وتتطور بصورة دائمة بهدف الوصول إلى الصياغة المعمارية المنشودة التى تحققها الصورة المثالية للنسق الثقافى.

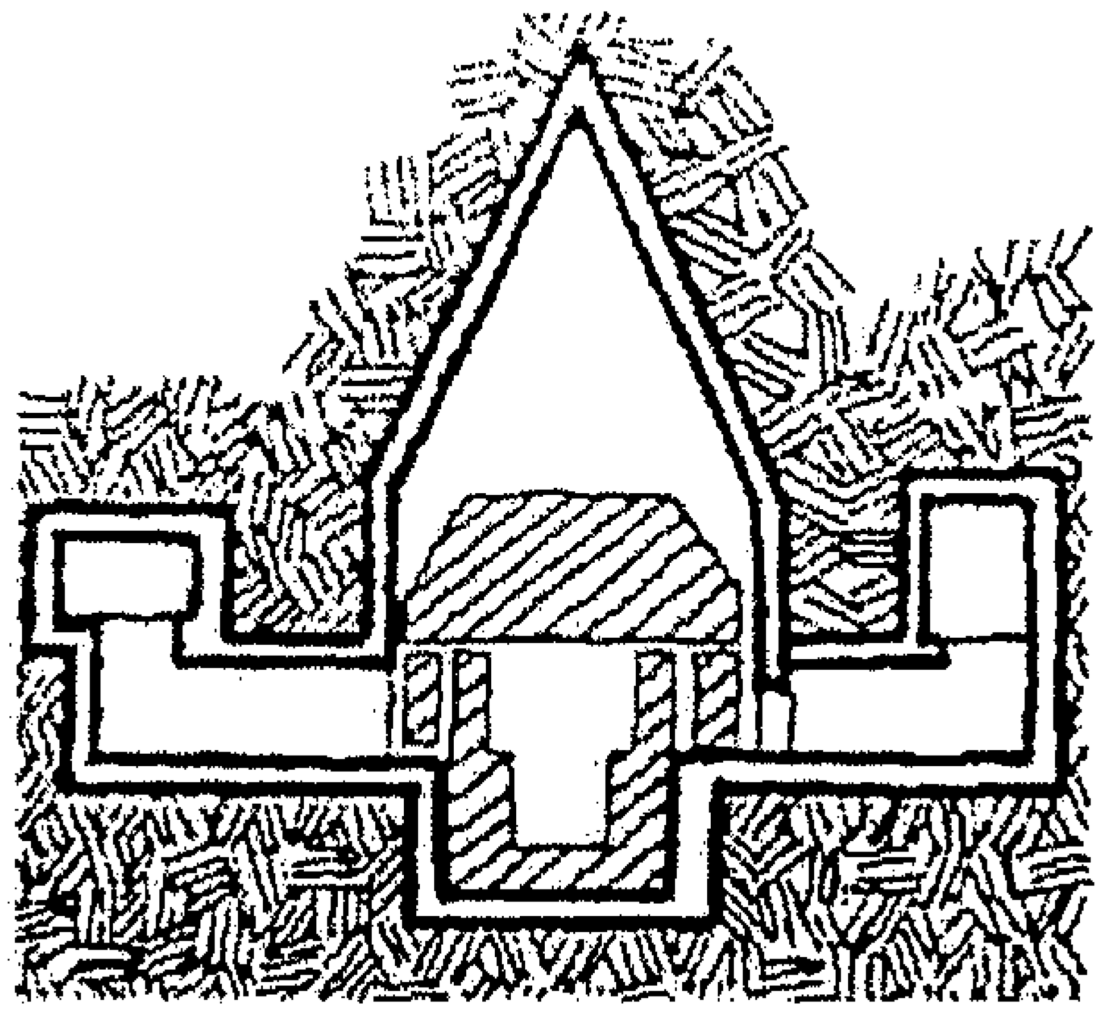
فعندما واجه المصري القديم مشكلة أساسيه عند بناءه المقبرة – التى كانت تمثل المدخل إلى العالم الآخر، فقط كان احتواء الدفنات المصرية على مــواد ثمــين، أمرا لا يمكن تجنبه فى ضوء معتقدات المصريين عن العالم الآخر، مما كان يعرض المقبرة وصاحبها دوما لأخطار السرقة، الأمر الذى جعل المصرى موزعا بين عقيدته التى تحتم ضرورة بقاء جسده سليما وبين رغبته فى أن يجلب معه متعلقاته الثمينة التى يحتاجها فى الحياة الأخرى، لذا كان على مصمم المقبرة أن يستنبط مستخدما معارفه الخاصة – وسائل تحول دون اقــتحام غرفة الدفن وتسمح بحماية المومياء بوجه خاص[1]. شكل (٢-١٣)، شكل (٢-١٤)، شكل (٢-١٥)، شكل (٢-١٦)



شكل (٢-١٣)

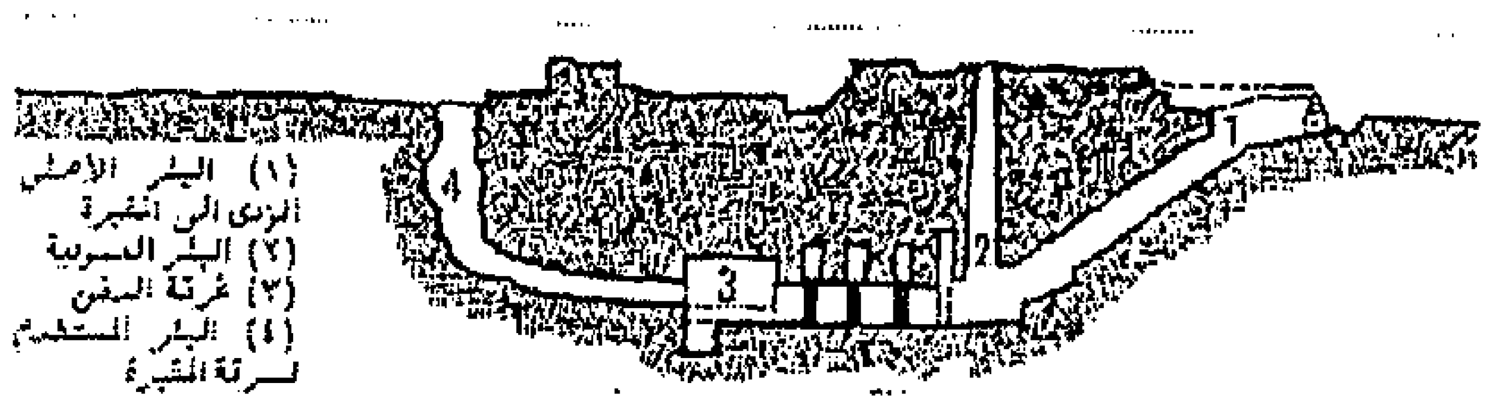
قطاع فى مقبرة بيت خلاف بسقارة، (أ.ج سبنسر ، الموتى وعالمهم فى مصر القديمة)

(١)أ. ج سبنسر، الموتى وعالمهم فى مصر القديمة، مرجع سابق ، ص ٧٩ - ١١٤.



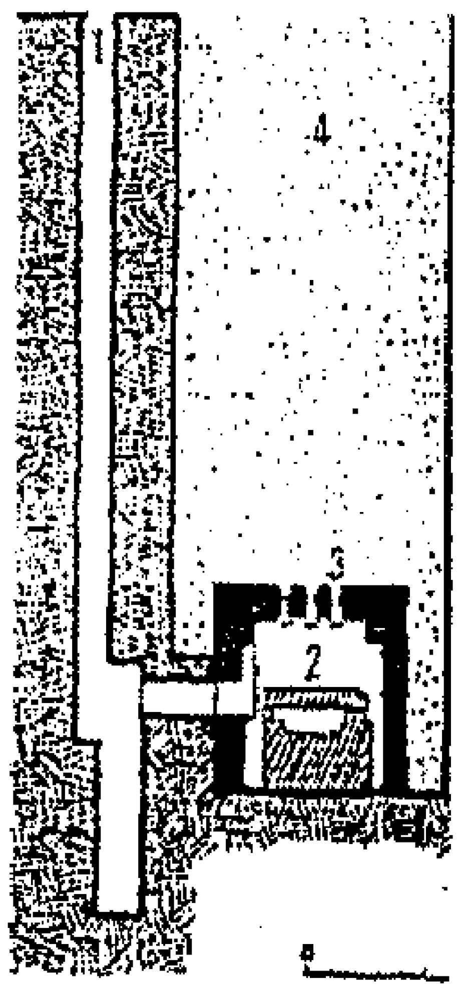
شكل (٢-١٤)

قطاع فى غرفة دفن هرم خنجر (الأسرة ١٣) ، (أ.ج سبنسر، الموتى وعالمهم فى مصر القديمة)



شكل (٢-١٥)

قطاع فى مقبرة المعمارى الملكى سنوسرت عنخ، المصدر (أ.ج سبنسر، الموتى وعالمهم فى مصر القديمة)



شكل (٢-١٦)

(١) البئر الضيقة، (٢) غرفة الدفن ، (٣) الأوانى الفخارية ، (٤) البئر المربعة ، (١٠/٢) قطاع فى بئر مقبرة من الأسرة (٢٦) (أ.ج سبنسر، الموتى وعالمهم فى مصر المقديمة)

٣/٢/٢- مراحل التطورات المعمارية فى العصر الفرعوني[١]:

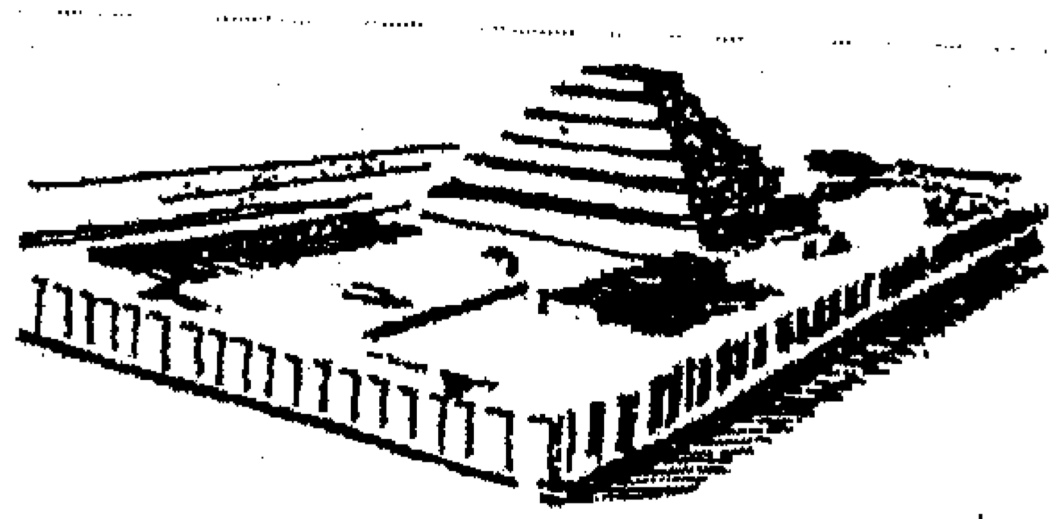
امــتد العصـــر الفرعوني حوالى ثلاثة آلاف عام، شاهد مراحل من الـــتطورات المعماريـــة بمعـــدلات تتناســـب مع طبيعة الحياة، كما ظهر فى الـــتحولات التـــى طرأت على تصميم المصطبة ومنها إلى الهرم المدرج ثم الهرم المتكامل الشكل والتى لا تزال أهرامات الجيزة منها تمثل إنجازا علميا وتنفــيذيا حتـــى على المستوى، إذ يعبر الهرم عن التقدم العلمى المتكامل فى مجـــالات الرياضيات والفلك والهندسة وفنون البناء والبرمجة وإدارة عمليات التشـــييد. وقـــد تلازم الإبداع المعمارى بالوحدة الوطنية التى استقرت حتى الأسرة السادسة عندما نمت روح الفردية وانقلبت إلى ثورة طبقية انتهت إلى تقسيم الدولة إلى ولايات تتنازعها الانقسامات فضعفت وضعف بذلك إنتاجها المعمـــارى والفنـــى وهـــبطت المهارة الفنية وروح الإبداع، وفى هذه الفترة ظهـــرت الاستراتيجية العمرانية التى تدعو إلى ضرورة بناء المدن وتعميرها فى المناطق المعرضة للغزو الخارجي وتكثيف السكان فيها لتكون قادرة على المقاومة والدفاع عن نفسها. شكل (٢-١٧) ، شكل (٢-١٨) ، شكل (٢-١٩).

---

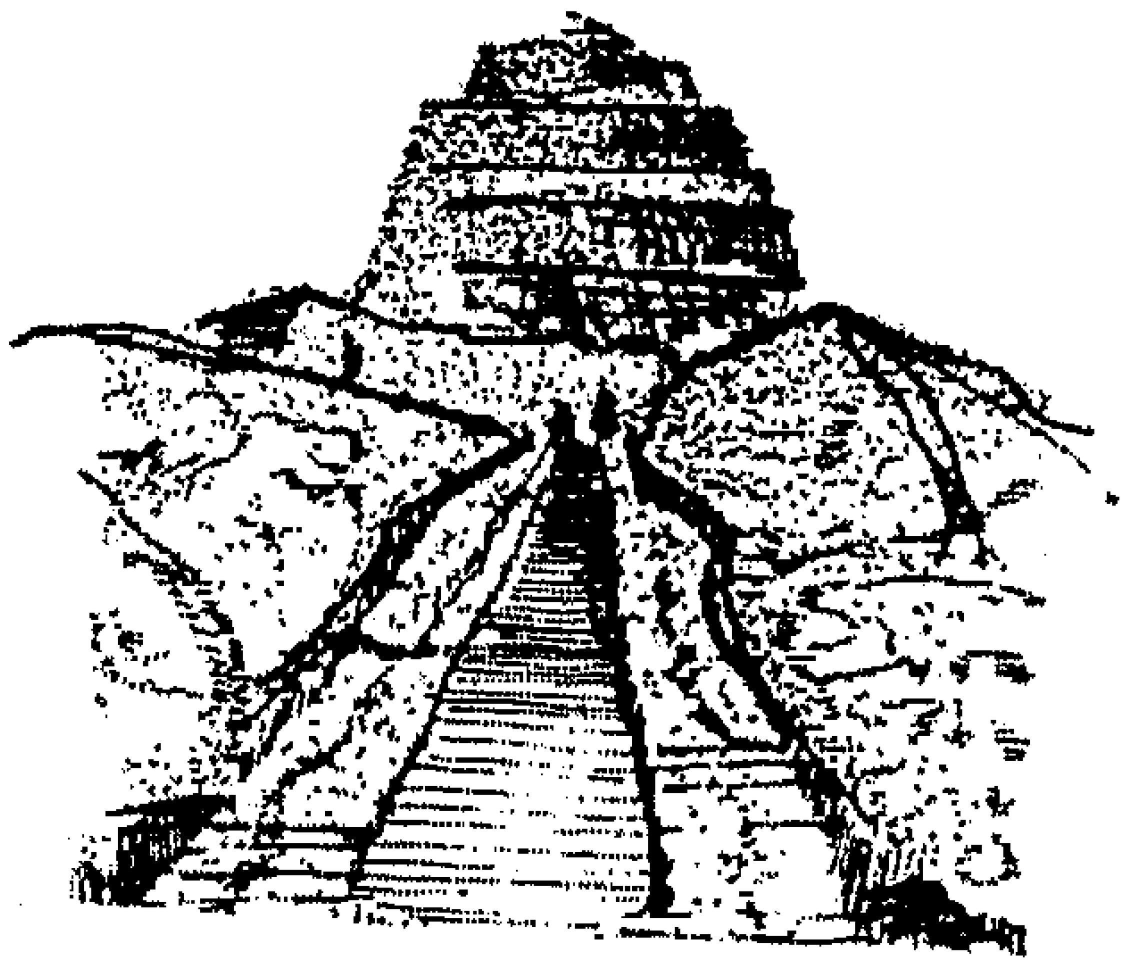
(١) عبد الباقى إبراهيم، المنظور التاريخي للعمارة فى المشرق العربى.



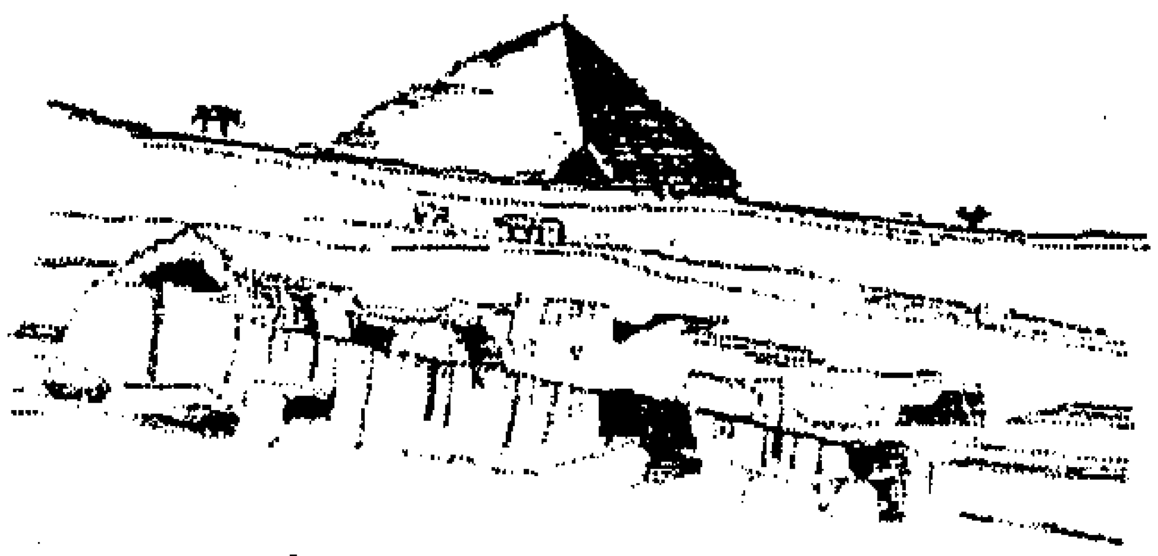
- مصطبة مقبرة من عهد آسب - الأسرة الأولى .



- هرم زوسر المدرج سقارة - الأسرة الثالثة .



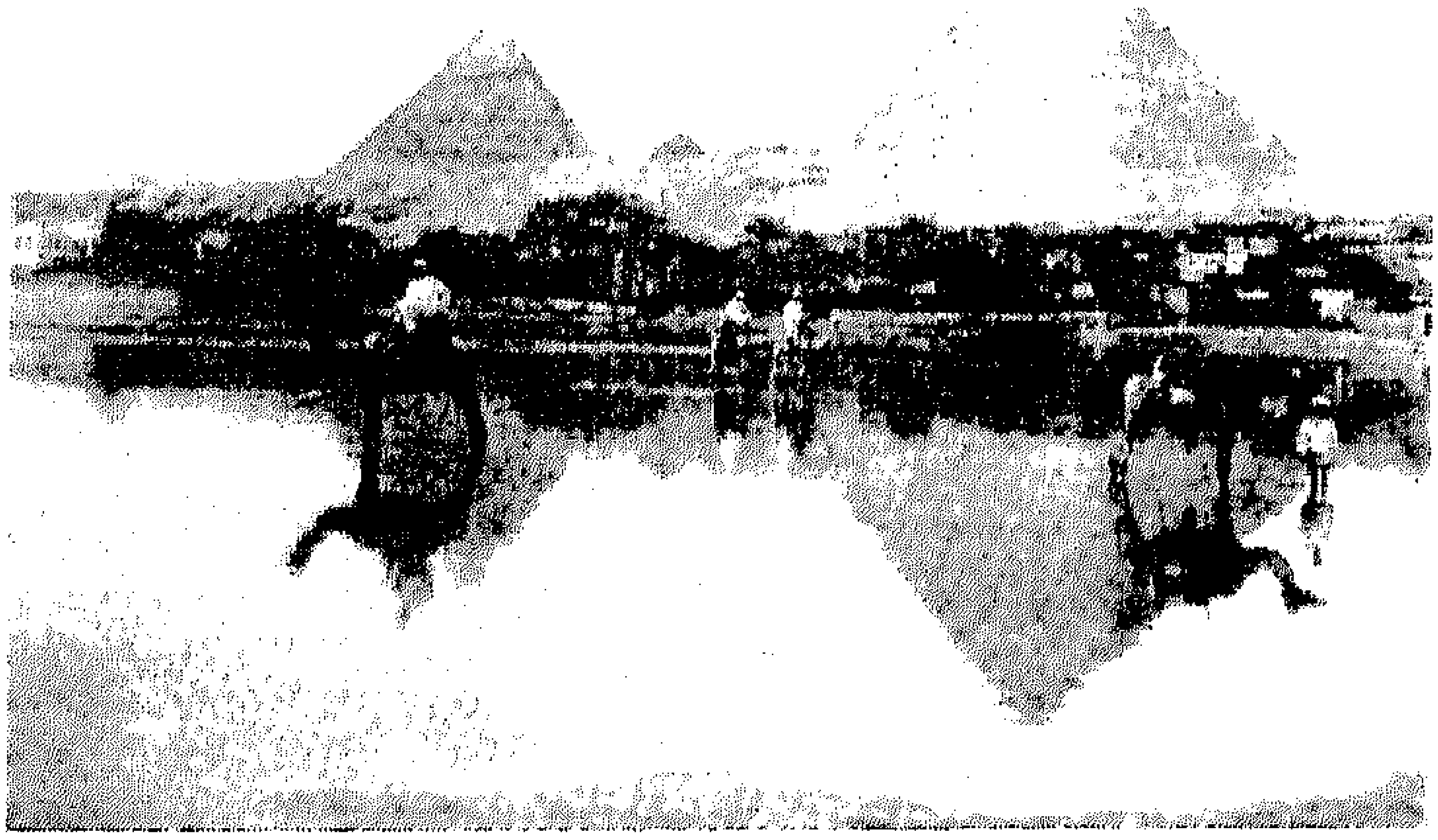
- هرم ميدوم بنى سويف - الأسرة الرابعة .



هرم سنفرو المنحنى - بدهشور

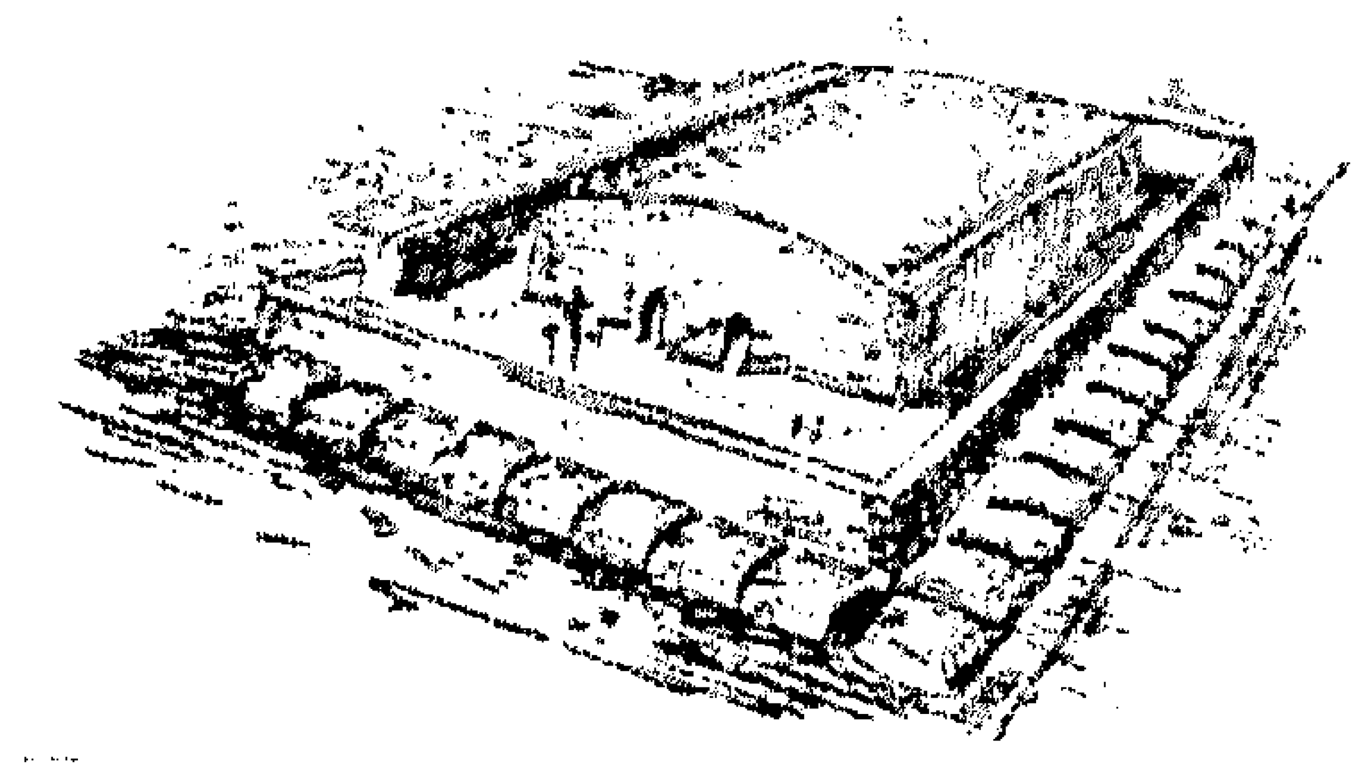
شكل (٢-١٧)

التطور المعمارى للهرم (عبد الباقى إبراهيم ، ١٩٨٧)



شكل (٢-١٨)

الهرم المتكامل الشكل (مكتبة لينرت ولاندروك)

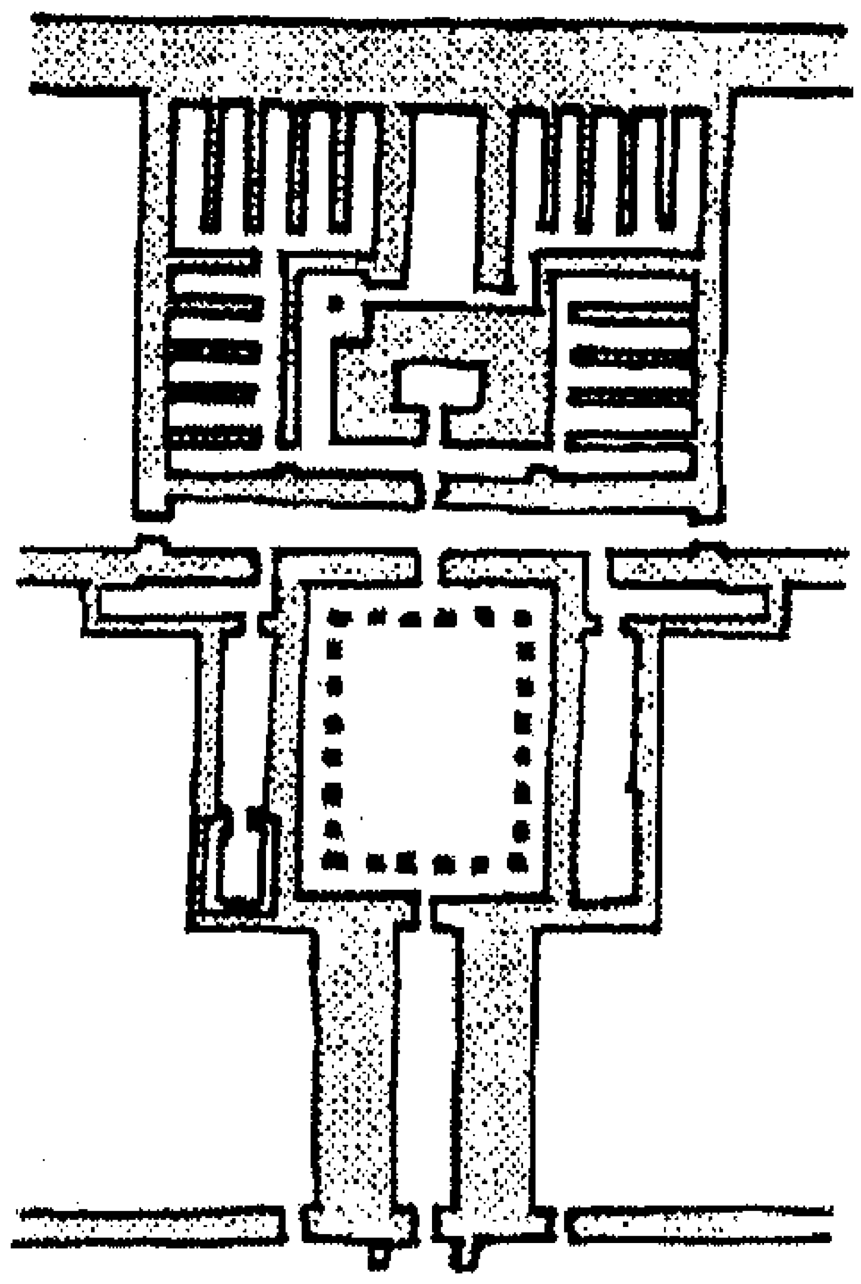


شكل (٢-١٩)

معبد مرنيث بأبيدوس – الأسرة الأولى (عبد الباقى إبراهيم ، ١٩٨٧)

شهد عصر الدولة الوسطى عودة إلى الوحدة الوطنية مع ازدهار اللامركزية واكتسبت بذلك قوة أكبر كان لها أثرها الاقليمى على الدول المحيطة بمصر فى الشرق الأدنى وجزر البحر الأبيض المتوسط،ومع بزوغ نجم طيبة وفى ظل الاستقرار عادت الحركة الفنية والعلمية والأدبية والتجارية التى انعكست على البناء العمراني وإزدهار عمارة القصور والمكاتب والمصانه والمخازن

وسكن العمال. كما شهدت هذه الفترة تحولا فى التخطيط القومي عندما انتقت العاصمة الإدارية إلى شمال الفيوم وبقيت طيبة فى الجنوب عاصمة دينية وهكذا انقلب ميزان الفرقة والضعف الحضاري إلى وحدة واستقرار وتقدم حضاري شهدته هذه الفترة التى لا تتعدى قرنين من الزمان. ثم انقلب الميزان بعد ذلك مرة أخرى فى الفترة من عصر الأسرة الثالثة عشر حتى الأسرة السابعة عشر والتى شهدت غزو الهكسوس لمصر فانتقل الاستقرار إلى قلق والقوة إلى ضعف والحرية إلى احتلال، ومع ذلك بقيت روح مصر وتقاليدها الروحية واللغوية والدينية دفينة فى وجدان الإنسان المصري ولم تظهر على السطح فى العمارة أو الفنون شكل (٢-٢٠).

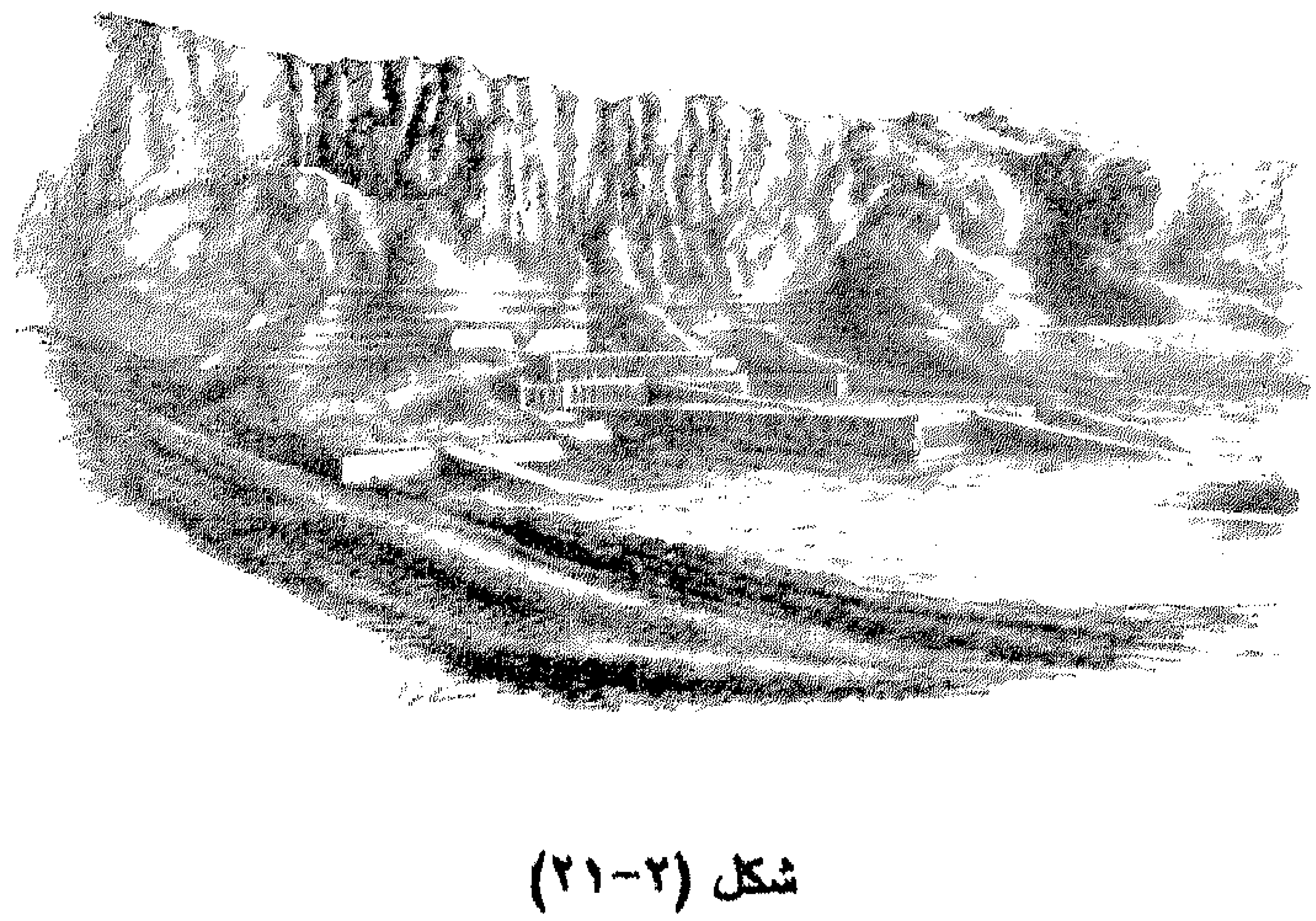


شكل (٢-٢٠)

المعبد الهرمى لسيزوستريس - الأسرة ١٢ (عبد الباقى إبراهيم، ١٩٨٧)

وينقلب الميزان الحضاري مرة أخرى بعد ذلك فى الفترة من عصر الأسرة الثامنة عشر إلى الأسرة الواحدة والعشرين. فيعود الاستقرار والاستقلال بعد طرد الهكسوس وتنبعث روح مصر وتقاليدها التى دفنت فى وجدان الإنسان المصرى مرة أخرى أكثرة قوة وفعالية، فبلغت الدولة زروة الرخلو العام فى الفنون والرقى الفكرى وتعدد المذاهب والانطلاق الواسع فى مجالات السياسة والعلاقات الخارجية: انعكس كل ذلك بطبيعة الأمر على عمارة مصر فأقيمت المعابد الخالدة مثل معبد حتشبسوت فى قلب غرب الأقصر شكل (٢-٢١) مؤكدا قدرة الفكر المعمارى وانتمائه إلى طبيعة

المكـــان وعظمة السلطان. ومعبد أبو سنبل شكل (٢-٢٢ أ ، ب) الذى يعبر عن عمق الفكر العلمى فى توجيه المكان وارتباطه بالحركة الكونية وتوسعات معـــبد الكـــرنك التـــى تحاكـــى التكوين العضوى للإنسان فى مراحل نمون المختلفة، ومعبد الرمسيوم شكل (٢-٢٣ أ، ب) الذى يعبر عن القوة والسمو، ومعابــد أبيدون وحابو وغيرها من الصروح المعمارية التى تعبر عن التقدم الاقتصـــادي والسياسي للدولة. كما شهد هذا العصر حركة واسعة من التعمير ظهـــرت آثارهـــا في مدينة تل العمارنة التى بناها اخناتون والتى عبرت عن أحـــدث الاتجاهات التخطيطية، فقد بنيت المدينة على سفح هلالى الشكل فى حضن الجبل على الضفة الشرقية للنيل بعيدا عن الأرض الزراعية، وانقسمت المدينة إلى قسمين الغرب يضم قصر الإقامة والمعبد يضم قصر الحكم الذى يرتبط بقصر الاقامة بجسر علوى تنصفه منصة يطل منها الحاكم على شعبه كمـــا يضـــم الجانـــب الشرقي مناطق الخدمات والمنطقة الصناعية والمنطقة الإداريـــة الغـــربية من قصر الحاكم ثم مساكن كبار الموظفين، وفى الجنوب بنـــيت قـــرية للعمال. فكان ذلك تعبيرا ناضجا عن الفكر التخطيطي الملتزم بخصـــائص المكـــان ومميـــزاته حيث يسهل التحكم فى المدينة عند مداخلها الجنوبـــية والشمالية ويقام البناء فى غربى المدينة لفصل الجانب الغربى للنيل حـــيث المناطق الزراعية التى تغذى المدينة. وهكذا يظهر الحس التخطيطى الناضج فى تنظيم المدينة الفرعونية. شكل (٢-٢٤ أ، ب) ، شكل (٢-٢٥)



شكل (٢-٢١)

الدير البحرى – معبد حتشبسوت (الشيمى)



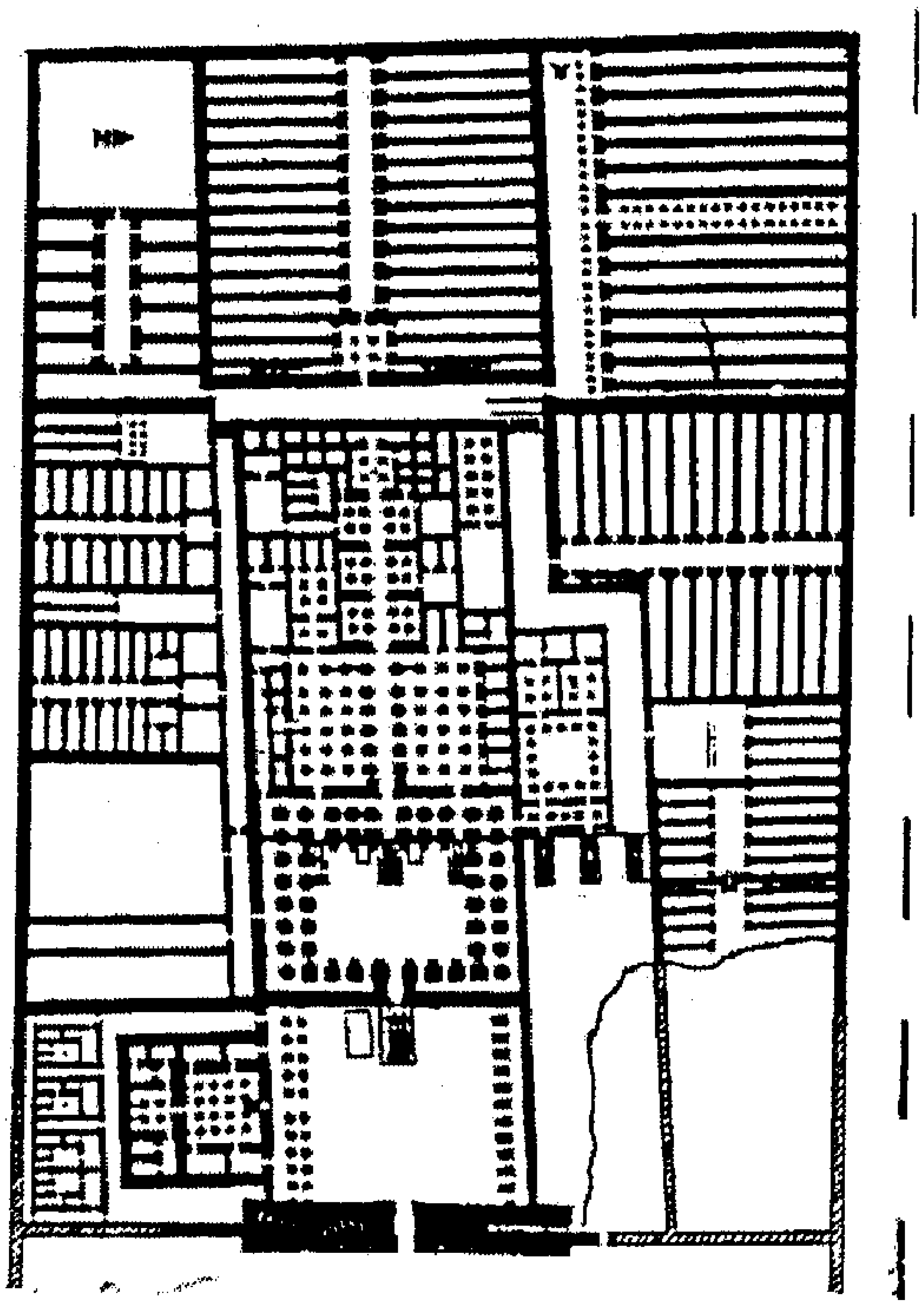
شكل (٢-٢٢ - أ)

منظر داخلي لمعبد أبو سمبل (*David Roberts*)



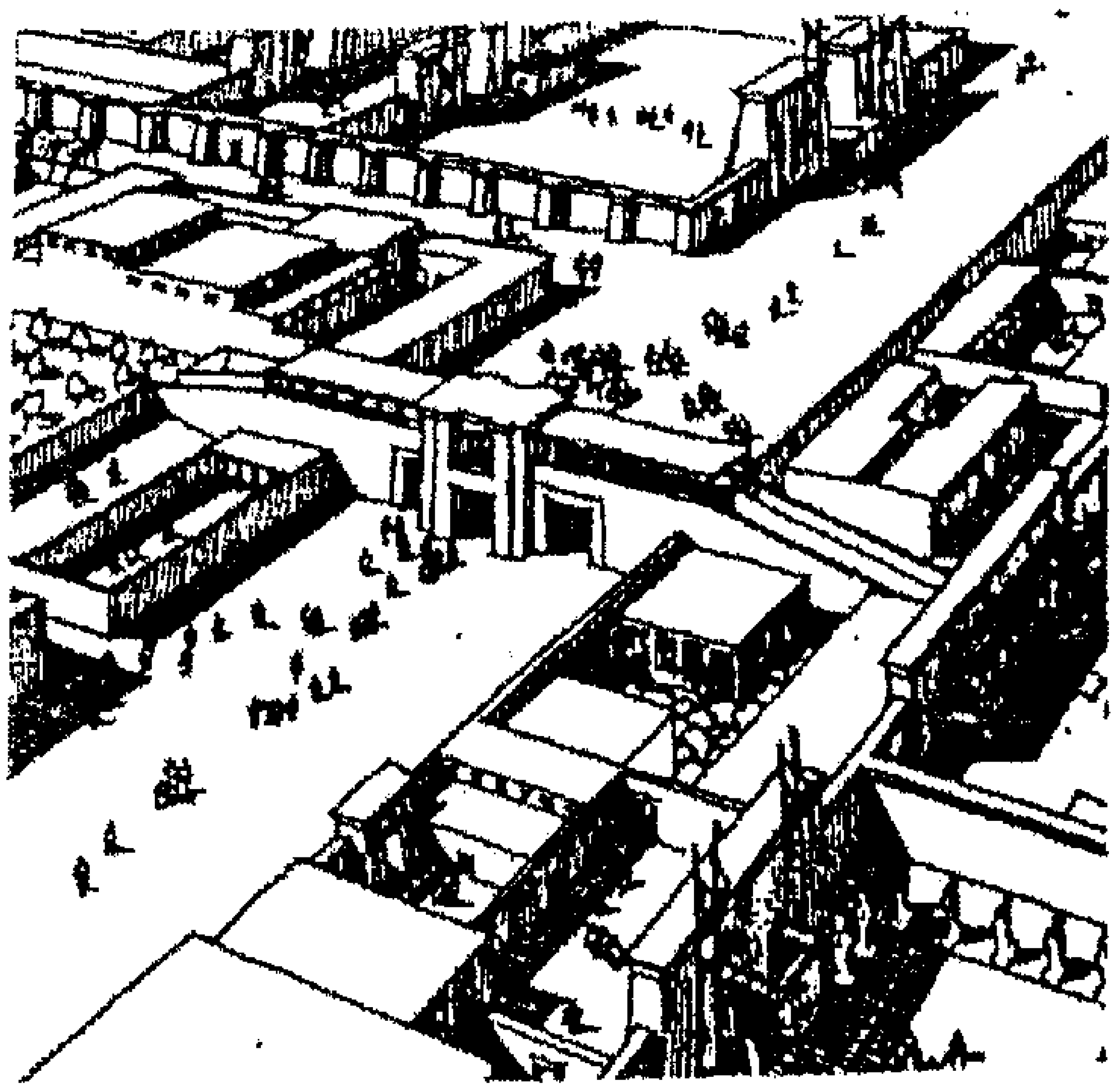
شكل (٢-٢٢ - ب)

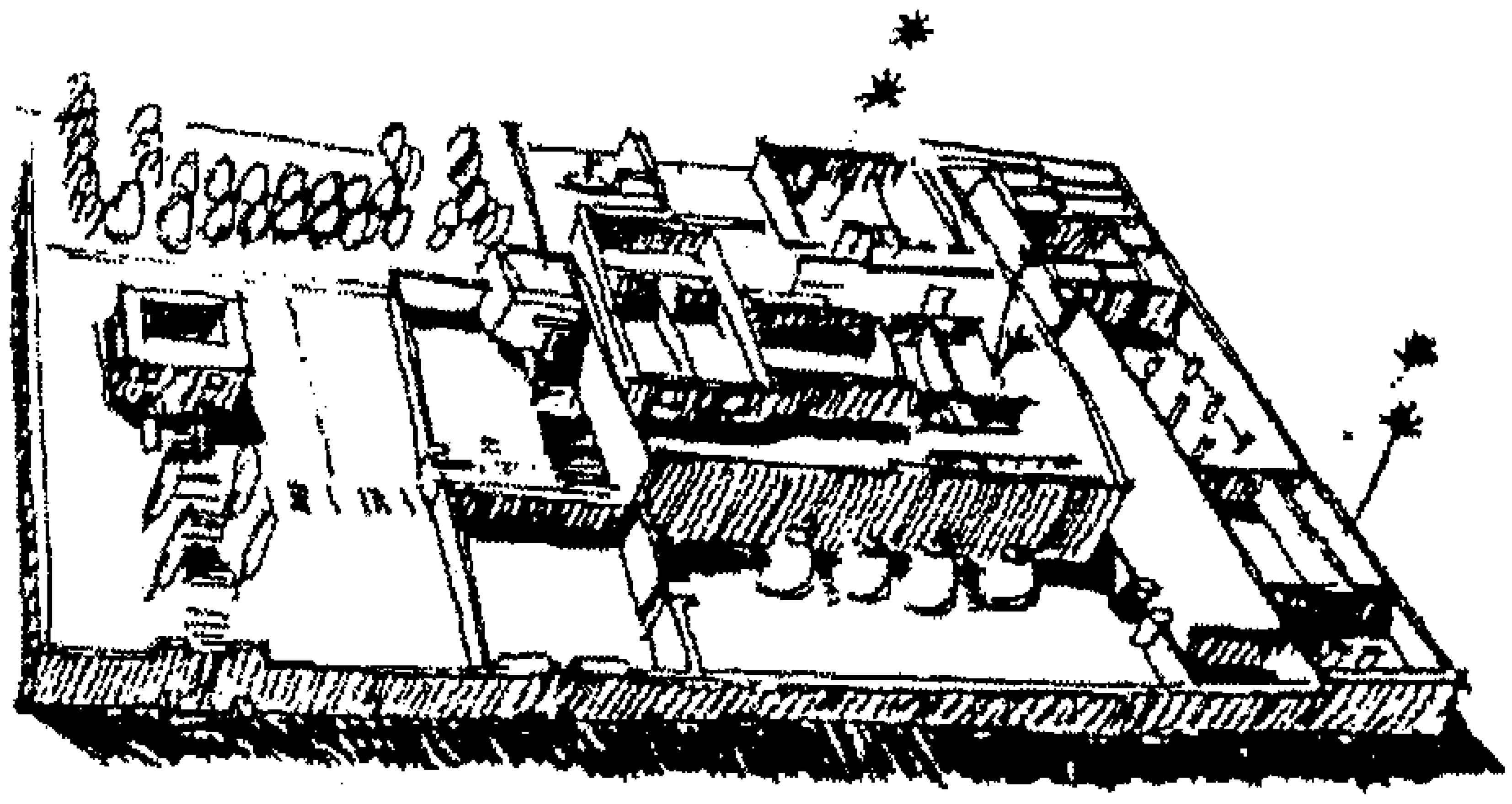
معبد أبو سمبل (*David Roberts*)



شكل (٢-٢٣ أ، ب)

الرامسيوم - طيبة (الشيمى)



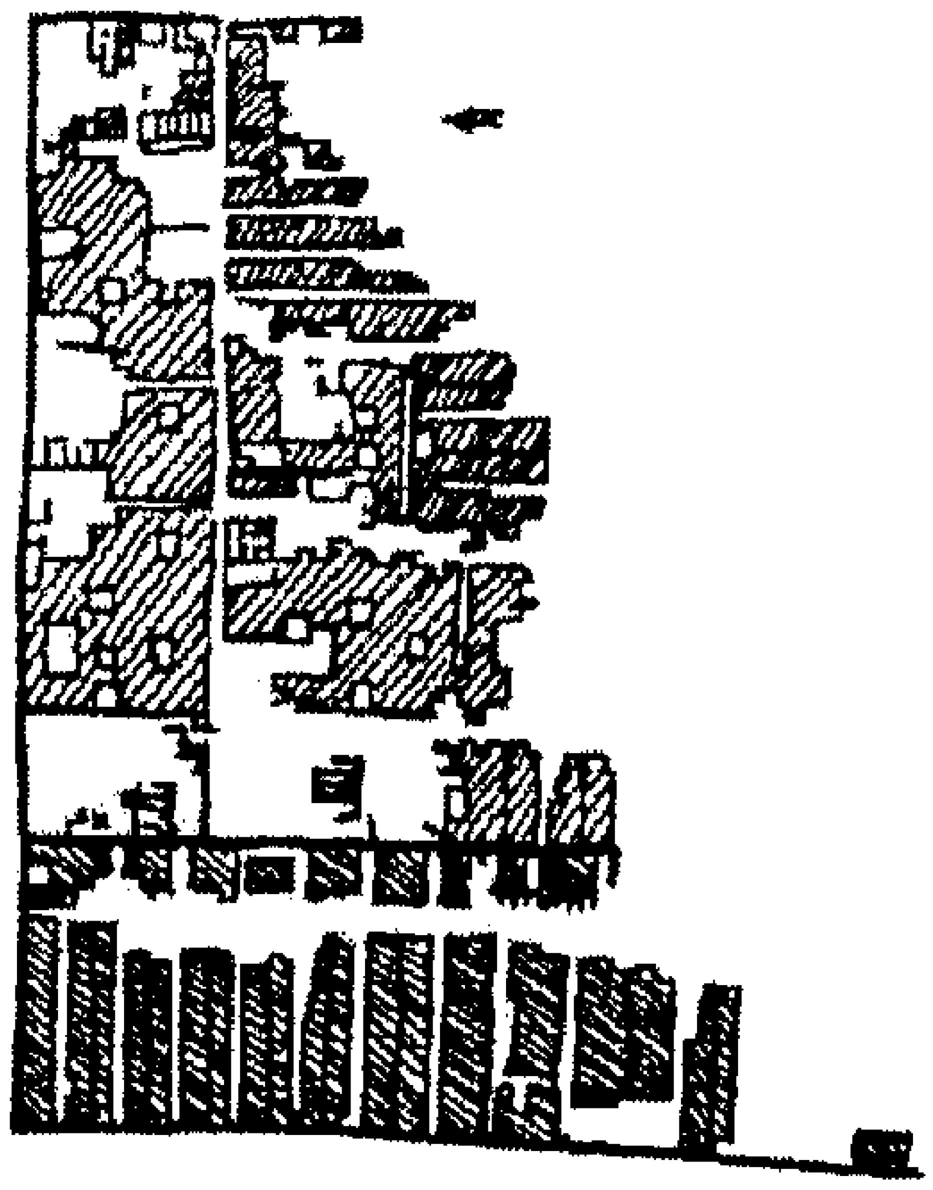


شكل (٢-٢٤) أ، ب

تل العمارنة

أ- الاتصال بين قصرى الحكم والاقامة عن طريق جسر علوى يعبر الطريق الرئيسى فى مدينة تل العمارنة.

ب- نموذج مسكن فى تل العمارنة (عبد الباقى ابراهيم)



شكل (٢-٢٥)

مدينة كاهون - الأسرة الثامنة عشر (عبد الباقى إبراهيم)

وفى عصر الدولة الحديثة اختار رمسيس الثانى عاصمة جديدة شرقى الدلتا فى موقع دفاعى كقاعدة عسكرية على الطريق إلى الشام أملتها الاستراتيجية الدفاعية للدولة وقد سجل تاريخ هذه الفترة شاهدا على تقدم الفنون والعمارة والالتزام بالواقعية فى التعبير والتصميم فكانت بدايات لنظريات معمارية اختزنتها العمارة المصرية القديمة. ومن بداية القرن العاشر ق.م. حتى القرن الرابع ق. م دخلت مصر مرحلة من التذبذب بين مد وجزر فى مجالات السياسة والاستقرار الداخلي، مرحلة اختلطت فيها الأجناس الأجنبية بالمصريين حتى كان الحكم يتردد بين المصريين وأنصاف المصريين أو المتمصرين، ثم أصيبت مصر بتأرجح فى موازين القوى بين أقطار الشرق والغرب فى ذلك الوقت حتى تعرضت البلاد للغزو والاحتلال أكثر من مرة فى هذه الفترة التى انتهت وانتهى معها الحكم الفرعونى لمصر عندما انتهت الأسرة الثلاثين ودخل الاسكندر المقدوني مصر فى أواخر القرن الرابع ق. م، وهكذا فتحت مصر أبوابها لمؤثرات العصر اليونانى والرومانى والقبطى بعد ذلك.

على الرغم من سقوط دولة الفراعنة واحتلال الفرس ثم الاغريق ثم الرومان لمصر، إلا أن المد الحضاري لمصر الفرعونية ظل مستمرا بل واحتوى داخله الغزوات الحضارية الأخرى وصبغة بصبغة تميزت عن جذور الحضارات القادمة. ومن عوامل هذه الاستمرارية الحضارية لمصر القديمة

اجـتماع الـناس على فكر واحد ألا وهو الدين والعقيدة الواحدة التى امتدت جـذورها إلـى أصـول كـل العلوم والفنون فصارت مرتبطة ارتباطا وثيقا بالمعابـد. وهـنا لعـبت فكرة البعث بعد الموت دورها فى حماية المفردات الحضـارية مـن الضـياع، حيث حرص المصرى القديم على تسجيل كافة الأحداث على جدران المعابد فكان لأعمال التسجيل هذه كبير الأثر فى صيانة هـذه المفـردان وحمايتها من التغيير والتبديل، كما أن قيام نظام الحكم على مفهـوم الإدارة الآلهية واعتماده على الحكم المركزي الذى تقع مقاليده فى يد الفـرعون وكهـنة المعابد أوجد نوعا من الوحدة فى النمط والقالب وأسلوب التعبير للحضارة الفرعونية. وقد كان لاعتماد المصرى القديم فى حياته على الزراعة والنيل تأثيره فى ثبات فنون وتقنية البناء حيث اعتمد فى البداية على اسـتخدام العناصر النباتية فى تشكيل الحوائط والأعمدة ثم استخدام الطين مع الأفـرع النباتية ثم مع استخدامه للحجر حاول محاكاة العناصر النباتية. وهذا الارتـباط الشـديد بعناصـر البيئة المحيطة القديمة على حضارات الشعوب المجـاورة الأقـل شأنا، تحمس المصرى القديم للمحافظة على طابعه وتراثه الحضـاري والـدفاع عنه حتى فى فترات الاضمحلال. فكان الغزاة القادمين بحضارتهم يتأثرون بالحضارة الفرعونية وينصهرون فى بوتقتها، فتمكنت من البقاء والاستمرارية حتى فى أوهن فتراتها.

٤/٢/٢- الأدب المصري القديم:

مقدمة:

لا يمكن القول ان الماضى بالنسبة للمصريين لم يكن مجرد مجموعة وثائـق تحفـظ فـى "أرشيف " كشاهد صامت يعلوه الغبار , ولكن الماضى بالنسـبة لهم يتشكل من سلسلة من الأحداث والوقائع يمكن إعادة الحياة إليها فـيما بعد , على الأقل تلك التى تمثل أمجادا وخير لأرض مصر.لهذا السبب فان " الأدب التاريخى " الحقيقى فى مصر القديمة ليس هو فقط ذلك الذى يقدم الوقائع ببساطة وموضوعية (وثائق المحفوظات والنصوص الملكية الرسمية). ولكـنه ذلـك الذى ينعش الحدث : الروايات الكبيرة المنمقة والغنائية المزينة بطـرائف محسوسة , والانتصارات العسكرية والبعثات التجارية , والأشغال التـى تنجـز مـن أجل الآلهة ووقائع الحياة الداخلية للبلاد. هنا فان الوقائع المفخمـة بواسـطة الكلمات ستعود إليها الحياة بشكل أكثر روعة عندما يقرأ الإنسـان نصها بفضل السحر اللفظى. ولهذا السبب فان السرد التاريخى فى الأدب المصـرى يتخذ دائما شكل الأغنية الملحمية. وهكذا تتعدد الطرق التى تـؤدى إلـى التاريخ فى مصر , وتتعدد بالمثل الأنواع الأدبية المرتبطة به:

السـير الذاتية التى تعرضها حياة الناس , المدونات والأناشيد التى تشهد على ألوهـية فـرعون , ووثائـق الأرشـيف والحكايات (الانطباعية أكثر منها موضوعية) المكرسة لكى تخدم أمجاد مصر بشكل ابدى[١].

يعتبر الأدب إلى حد كبير انعكاسا لحياة الناس أولا "درب الحياة " كما أطلـق علـيها المصـريون قـبل خمسة آلاف السنين وتكشف لنا النصوص المصرية عن المبادىء الأساسية "للعيش الهنى " فى هذه المسيرة, من الميلاد الى الوفاة ,التى كان المصريون يعتبرونها مجرد انتقال إلى الأبدية, وذلك من خلال روايتها لتجارب شخصية من الحياة ,و أحيانا عن أزمات القلق والشك التى يمر بها الإنسان[٢].

٢/٢/٤/١- أنواع الأدب المصري القديم:

١- أدب التعاليم:

كـان هـدف أدب " التعاليم " و" الحكم " وهو ذلك النوع الأدبى الذى ظـل مزدهرا طوال تاريخ مصر , هو نقل التراث الروحى الذى تجمع شيئا فشـيئا , التقاليد وقواعد الحياة الشخصية والاجتماعية من جيل الى جيل ففى الدولة القديمة كانت هناك حلم الوزير بتاح حوتب وحكم الوزير " كاجنمى "(حوالى عام ٢٣٠٠ ق.م) وحكم الكاتب "آنى "(حوالى عام ١٣٠٠ ق.م) وفى العصر المتأخر كانت هناك تعاليم بردية " انسنجر " وصايا " غنخ شاشنقى " وحكم الكاهن الكبير " بدى ازير " (من القرن الرابع ق.م) وهذه النصوص هـى الأكثر أهمية بين النصوص التعليمية , ربما لأنها أحيانا كانت الأفضل حفظـا. انهـا معالجـات حقيقية للأخلاق العلمانية , تصلح للأنسان فى كل العصـور.تتـراوح النصائح المتبقية ما بين أصول الياقة الى أصول السلوك تجاه الله.

النصـائح المادية: آداب المائدة: الخصال الشخصية للإنسان التى تضمن له حـياة لائقـة وسعيدة " لا ينكسر ظهر الإنسان إذا ما انحنى.لن يخسر المرء شيئا إذا تكلم بهدوء , ولن يربح شيئا إذا اعتقدت لهجته.الربان الذى يرى عن بعـد لن يغرق سفينته "امنموبى " مما يشهد على القيمة الروحية العالية لهذه التعالـيم ,أن الأنســان المصرى كان يشعر بأن الثقافة شرط ضرورى لحياة سـعيدة، وكـان يعتبرها أداة للحرية وللرقى الشخصى "العلم والمعرفة نعمة

(١) كلير لالويت، الأدب المصرى القديم، مرجع سابق، ص٥٦.
(٢) كلير لالويت، الأدب المصرى القديم، مرجع سابق، ص٢١.

وبركة لمن يصغى اليهما ونقمة على من يبتعد عنهما " بتاح حوتب"

الأدب التهذيبي

وجـد الأدب التهذيبـى صدى شخصيا فى شكل آخر من النصوص العديـدة والمتنوعة والتى تندرج تحت نوع ادبى ظل ينمو منذ الدولة القديمة وحتـى الحقبة الأغريقية الرومانية هذا النوع من الأدب هو السير الذاتية.فقد سرد كبار رجال الدولة والموظفون والضباط والكهنة أهم أحداث حياتهم دون التقـيد بترتب زمنى صارم ,ووصلتنا على شكل مدونات ,قد تطول أو تقصر ,نقشـت علـى سطوح جدران الهياكل الجنائزية فى المصاطب والمقابر منذ بدايات الدولة القديمة, ثم على اللوحات الحجرية فى وقت لاحق.

و نقشـوها على سطوح التماثيل أو الدعامات الرأسية خلف التماثيل بالـتحديد مـع حلـول الدولة الحديثة.بفضل هذه السير الذاتية يستطيع داعية الأخـلاق أو المـؤرخ أن يتعـرف مـن واقـع هـذه الخبرات على الحياة المصرية[1].

١- الأناشيد الملكية والأدب التاريخي:

تنسـب " أناشيد عاز ف القيثارة الضرير " إلى نفس هذا التقليد الذى ظهر لأول مرة منقوشا على جدران مقبرة أحد الملوك ويدعى "انتف " حوالى عـام ٢٠٦٠ ق.م. حـين اسـتردت مصر وحدتها واستقرارها مباشرة بعد الأزمـة. وصـارت هذه الأناشيد من المواضيع الأدبية المحببة خلال الدولة الوسطى والدولة الحديثة. وعند تدوين هذا النص على الحجر قرنت به صورة بالـنقش الغائر للعازف على القيثارة وعيناه مغمضتان وهى الصورة المثلى للـرجل الوحـيد الـذى يعزله فقدان البصر عن العالم والقصائد التى يغنيها عـازف القيـثارة قد تكون ذات صياغات متنوعة , ولكن الفكرة التى أوحت بهذه القصائد واحدة , مصدرها هو تلك الأحداث التى كانت تهز الوجدان عند نهايـة الدولة القديمة.و تتعاقب الأجيال وتتداعى جدران المقابر. ولكن ما من احـد يعود ليخبرنا بما يحدث له. وفى مواجهة الموت كحقيقة أكيدة لا فرار مـنها , وينسـب جهلنا بمصير البشر فى العالم الأخر , فان الموقف الوحيد الممكـن ليس هو طرح أسئلة تظل بلا جواب , ولكن ان تنسى , وان تستفيد فى اللحظة الراهنة , وإلا تفوتنا فرصة للاستمتاع.

---

(١) كليرلالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق ، ص٢١.

ثلاثـــة آلاف عام من التاريخ , تلك هى الحياة المديدة لمصر القديمة " أرض الألهــة " وبلــد الملــوك ذوى السلطة المطلقة , والعديد من الخبرات السياســية الاجتماعية والاقتصادية التى يزخر بها هذا المشوار الطويل الذى ليس له مثيل. هناك عدد لا يحصى من النصوص التاريخية نقشت فى المعابد وعلى التماثيل واللوحات الحجرية او دونت على ورق البردى او حتى نحتت على صخور دروب النوبة والصحراء الغربية وسيناء. ان القارىء الشغوف , علــيه ان يتحلــى بــروح المستكشف اذا كان يريد ان يشاهد هذه المجموعة الأدبية غير العادية التى لا تشكل مكتبة بالمعنى الذى نعرفه ,و لكنها اكثر من ذلك تشكل مشهدا طبيعيا ودعوة للسفر.

١- فرعون

علـــى مـــا يبدو فان الأزمة الأخلاقية التى أصابت البشر قد أصابت الــنظام الملكـــى أيضا. كان درس " الثورة " قاسيا , ولم تعد التماثيل تصور ملــوكا مهيبــين ذوى وجوه ملساء , ولكن غالبا ما كانت تصور رجالا علت وجوهم التجاعيد وأمارات القلق.

أثــرت السياســة فى الأدب تأثيرا عميقا. وأدت إلى ظهور نوع أدى جديد هو " الأناشيد الملكية " مهمتها الترويج بأسلوب شعرى لحسنات الملك.

سيعيش هذا النوع الأدبى – الأناشيد الملكية – دوما – ومع الفتوحات الكبرى فى الدولة الحديثة ستتحول إلى أناشيد للانتصارات الحربية

فـــى المعــبد الجنائزى بالدير البحرى (بالبر الغربى لطيبة) تروى الملكة حتشبسوت (حوالى عام ١٥٠٠ ق.م)فى واقعية شديدة بالصورة (نقش بارز) وبالنص قصة اتحاد الأله آمون (الذى اخذ شكل الملك تحوتمس الول – والدها) مع الملكة (زوجة تحوتمس الأول) ثم الميلاد , وتقديم الطفلة إلى آمون , ثم استقبال مجمع الآلهة لها.

(تقول الآلهة لأمون) إنها ابنتك المولودة من صلبك التى تصورتها وخلقتها , لقد أعطيتها قدراتك السحرية , ومنذ ان كانت لا تزال فى بطن أمها , كانــت الــبلاد والأراضـــى ملكا لها , وكذلك ما تعطيه السماء وما تحيطه البحار"(١).

وفى قاعة من قاعات معبد القصر أمر امنحوتب الثالث بنقش مناظره

(١) كليرلالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق، ص٣٨-٥٢.

ونصـــوص مشابهة. أما فى العصر المتأخر , فأن نصوص ال " ماميزى " (مبانى ألحقت بمعابد العصر المتأخر وتدور فيها أسرار ولادة الإله الابن). أو بـــيوت الولادة عى استمرار لهذه التقاليد. ولا شك ان الرواج اللهى كموضع أدبـــى وفنـــى هو بلا شك أفضل ما يعطينا فكرة عن التصور الذى كان لدى المصريين عن النظام الملكى. وعلى كل حال فان هذا الموضوع هو من أكثر الموضوعات التى عاشت طويلا(١).

ان جانبا لا يستهان من الأدب التاريخي يتكون من النصوص المدونة على الحجر أو البردى والتى اهتمت بوصف تاريخ مصر الداخلى.و من أبرز هذه النصوص:

١- وقائع تتويج الملك "حور محب " عام ١٣٣٠ ق.م.

٢- زواج رمســـيس الثانـــى من احدى اميرات الحيثين عام ١٢٧٨ وتحمـــل لـــوحة حجرية أقيمت امام معبد "ابو سمبل " وصفا لهذا الـــزواج الـــذى يشـــمل رحلـــة "حاتوســـيل " الثالث الى مصر والاحتفالات التى أقيمت لهذه المناسبة.

٣- مـــدونات حـــررها ملوك العصر المتأخر وأبرز شخصياته توفر اســـهاما قـــيما لمعرفة فترة عصيبة من تاريخ مصر ومنها مدونة "مونتو ام حات " امير طيبة وقد نقشت فى معبد "موت " بالكرنك عام ٦٨٠ ق.م.

وهـــذه بعـــض أهـــم العناصر فى الأدب التاريخى , تنوعت أساليبه وينبغـــى الـــبحث عن مصادره فى منطقة فسيحة تمتد من قلب افريقيا وحتى آسيا(٢).

٤- الأدب الملحمي:

فـــتحت قصص الحملات العسكرية الباب امام أساليب ادبية تميل الى التفخـــيم وتتســـمم بالأســـراف فى الألفاظ المثيرة للمشاعر. وتعتبر حوليلت "تحوتمس " الثالث (١٤٨٤ - ١٤٥٠ ق.م) اول عملية سرد تاريخية كبيرة , وقـــد نقشـــت فى معبد " آمون رع " العظيم بالكرنك يروى النقش عديدا من احـــداث كل واحدة من هذه الحملات فى أسلوب ملحمى وفى بعض الأحياء "

---

(١) كليرلالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق ، ص٥٢.
(٢) كليرلالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق ، ص٦٥.

باسلوب رشيق وتصويرى فحسب ". ففى اعقاب احتلال مرافىء فينيقيا ودخول ميناء "ارواد":

"فالحدائق غنية بالثمار والنبيذ يسيل من المعاصر كالماء. وسنابل القمح فى الحقول واجساد جنود صاحب الجلالة تدهن يوميا بالزيوت , وكل يوم هو يوم عيد "

اما قصة الرحلة من " بيلوس " الى الفرات وحتى بلاد الميتانى (خلال الحملة الثامنة) فتتميز باسلوب تصويرى: ففى الميناء شيد الملك سفنا صنعت من خشب الأرز , ونقلتها عربات تجرها الثيران عبر الصحراء حتى وصلت النهر العظيم , وبهذا تمكن الجيش المصرى من عبوره لأول مرة.و أقيمت لوحة حدود لتسجل الحدود الشمالية للإمبراطورية المصرية , فى حين كانت حدودها الجنوبية , فيما وراء الجندل الرابع , فى قلب القارة الأفريقية. وتعتبر الحوليات عن هيئة ومنزلة مصر فى الشرق الأدنى.

سيسجل كل ملك فى المعابد وعلى الأسطح اللوحات الحجرية أمجاده وفتوحاته خلال فترة حكمه.

ان آثار طيبة والكرنك على وجه الخصوص هى الأماكن المفضلة لتسجيل هذا الأدب التاريخى.

نحت على السطوح الخارجية لصروح المعابد والمعابد نفسها نقوش عظيمة (تصور هجوم فرعون راكبا عجلته الحربية والحصار المضروب حول المدن والمعارك البحرية وانكسارجيوش الأعداء وتشتت قواتهم وتقديم القرابين للأله آمون) واعمدة طويلة من النصوص تروى تفاصيل الحملات العسكرية , وتتفاخر بما حققه فرعون من انتصارات.

ربما كان افضل ما وصلنا من نصوص هو نص المعركة التى خاضها "رمسيس "الثانى حوالى عام ١٢٩٣ ق.م ضد "مواتالى " ملك الحيثين قرب حصن قادش على نهر العاصى , وقد نقشت هذه القصة التى تتميز بالدقة على جدران معابد الأقصر والكرنك وابيدوس وابو سمبل , مصحوبة.بنقوش جدارية رائعة.

ينتمى الأدب الملحمى قصص المعارك الباسلة التى خاضها "مرنبتاح " (١٢٣٤-١٢٢٤ ق.م) ورمسيس الثالث ١١٩٨ - ١١٦٦ ق.م ضد الليبين وشعوب البحر وسجلت تفاصيل معارك " مرنبتاح " فى الكرنك فى حين تسجل جدران المعبد الجنائزى فى مدينة هابو فى البر الغربى من طيبة

الــروايــة المصـــورة للمعارك الباسلة التى خاضها " رمسيس " الثالث , حيث نجح فى ابعاد الغزاة عن البلاد وان يحافظ على الوحدة الوطنية , وكانت تلك حالة فريدة فى كل الشرق الأدنى.

نحتت قصة حملة شاشانق (٩٣٥ ق.م) – فى مجدو للقضاء على قوة الدولـــة الفلسطينية الجديدة المنافسة لمصر فى التجارة عبر البحر المتوسط – على جدران معبد الكرنك العظيم.

تكمـــل هـــذه الـــروايات الملحمية الكبرى تلك الأناشيد الملكية (يلتزم بقواعد نظم القصيدة). التى كانت تنظم لأعلان انتصارات ملك مصر , وتفخر بغـــزواته المظفـــرة والفرحة بعودة السلام وما اشبهها بقصائد الحماس التى شـــاعت فى بلاد الأغريق فيما بعد ونقش نشيد " تحوتمس " الثالث على لوحة كبيـــرة مـــن حجـــر الجرانيت وضعت فى قاعة من القاعات المجاورة لقدس الأقداس فى معبد آمون رع العظيم باكرنك.

نقش تشييد الملك "مرنتباح " على لوحة أقيمت فى معبده الجنائزى فى البر الغربى لطيبة.

احـــتفظت صخور سيناء بما سجل عليها من ذكر للحملات المصرية التـــى نظمت لأستغلال هذه المناطق منذ الأسرة الثالثة (حوالى ٢٧٧٠ ق.م) (١)

احتفظت الصخور التى تقع على جانبى الدرب (الذى يربط مدينة فقط شـــمالى طيـــبة بميـــناء القصير ويمر عبر مجرى نهر قديم جاف هو وادى الحمامـــات) للوصـــول الـــى البحر الأحمر) بمدونات تسجل ذكريات هذه الحملات.

أقـــام "سيتى الأول " (حوالى ١٣٠٠ ق.م) أهمية تدعيم الروابط مع البحـــر الأحمر فقام بحفر صهاريج ضخمة وأقام معبدا بجوارها وأسس مدينة وأعاد فتح مناجم منطقة على مسافة ١٠٠ كم الى الجنوب من وادى الحمامات , وهـــناك مدونـــة نقشت فى المعبد تروى بأسلوب بسيط ومحدد عن الزيارة الرسمية التى قام بها الملك وأهمية العمل الذى تم انجازه.

و من بين كل البعثات التجارية , توجد واحدة معروفة بشكل أفضل , هى التى تلك التى امرت بالقيام بها الملكة حتشبسوت (حوالى ١٥٠٠ ق.م)

---

(١) كليرلالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق، ص٥٦-٦٣.

الى بلاد بونت (يرجح انها بلاد الصومال حاليا) والتى تروى وقائعها بشكل مفصـــل وواضح على جدار معبدها الجنائزى بالدير البحرى (بالبر الغربى لطيـــبة) وهـــنا يكمل كل من النص والنقش بعضهما البعض لوصف ابحار الأسطول.

تحـــتل أخبار الأشغال المخصصة للآلهة هى الأخرى جانبا هاما فى الأدب التاريخى.

تتضمن مدونات تأسيس العمائر بعض الصيغ النمطية وصيغة النص التذكارى التالية " لقد شيد هذا كأثر لأبيه (آمون)" ورغم هذه المدونات غالبا ما كتبت بأسلوب التفخيم الذى عرفناه من قبل الا انها تثير الأهتمام لأكثر من ســبب. فهى تشهد على مدى ثراء "دور الآلهة " وأهميتها فى مصر القديمة. فيكشـــف الـــنص الـــذى أمر" امنحوتب " الثالث بحفره على لوحة كبيرة من الجـــرانيت عن مدى اهتمامه بتشييد معبد بالقرب من "تمثالى ممنون " ومعبد الأقصر والصرح الثالث من معبد الكرنك ومعبد صولب بالنوبة[1].

٥- الآلهة والأدب المقدس: الأدب الديني:

الآلهـــة هى التى تهدى البشر والملوك وترسم مصائرهم , فهى بحكم طبيعـــتها خالقة الكون وسيدة الزمان والمصريون كقوم اتقيا , مرهفى الحس ومغـــرمين بالصـــور والأساطير , فسروا ميلاد الكون بمساعدة نظم متعددة لنشأته. فهناك أساطير عديدة تروى مغامرات الآلهة المسئولة عن نظام الكون والحافظـــة لـــه. ولأن الآلهة هى صاحبة الزمان اللامحدود , فانها هى التى توحـــى بالطقوس الجنائزية الكبرى التى تضمن استمرار الحياة بعد الموت، لذلك كان الأدب الدينى – بمعنى الكلمة غزيرا فى مصر القديمة.

مـــنذ الدولة القديمة وحتى العصر الرومانى كان تشكيل الكون للمرة الأولـــى. موضوعا لتكهنات عديدة. ان نظاما واحدا لنشأة , هو نظام منف , كـــان موضـــوعا لمعالجة مكتوبة وصلتنا نسخة منها , اما أنظمة نشاة الكون الأخرى , فلقد امكننا اعادة تركيبها استنادا الى الترانيم والشعائر اساسا: مثل: مـــتون الأهـــرام ومتون التوابيت وكتاب الموتى وكذلك على اساس مدونات معابد العصر المتاخر. وحد ما يشير الى استمرارية هذه المعتقدات.

هناك جوانب عديدة مشتركة بين كل قصص الخلق او بين الكثير منها

---

(١) كليرلالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق، ص٥٥-٦٣.

فالفضـــاء غير المخلوق يتكون من مسطح سائل هائل , غير عضوى – هو " نون " ومن "نون " خرجت زهرة اللوتس: مهد إله الشمس الذى سيأتى ودرج المصـــريون على تصوير هذا النبات المائى على سطوح الأجزاء السفلية من جدران المعابد وقواعد أساطينها[1].

كيفـــية توضيح نشأة الكون (من خلال الأدب) على جدرانه المعبد (مـــن خـــلال العمارة) وهكذا نرى تخليد العمارة الرسالة او لشرح شـــىء غيـــر مفهـــوم فقام بتخليده وتوصيله للناس فتظهر اهمية العمارة:

فـــى القرنين الأول والثانى بعد الميلاد ظهرت قصص توفيقية جديدة عن نشأة الكون صيغت فى اسنا , ونقشت نصوصها على جدران المعبد الذى شيد لعباده الأله " خنوم " فى صورة كبش والألهة "نيت " التى اعتبرت احيانا مسئولة وحدها عن نشأة العالم. وفي أحوال اخرى كان "خنوم" هو الخالق[2].

٦- الأساطير الآلهية والخرافات:

هذه الأساطير عديدة للغاية نظرا لأن المصريين كانوا دائما يكرمون آلهـــتهم كما كانوا يحبون الحكايات. كثير من الآلهة كان لها أساطيرها بيد ان هـــناك دائرتين تلفتان النظر بشكل خاص: أساطير الدورة الشمسية وأساطير الدولة الأوزيرية.

تحكـــى أســـاطير الدورة الشمسية بنوع خاص مغامرات " عين رع " رسوله الأله والتى تدعى أحيانا "ابنته " وما يصادف قرص الشمس فى رحلته حول العالم من متاعب.

وقد نحتت أسطورة هلاك البشرية على جدران العديد من مقابر ملوك الدولة الحديثة (القرن ١٣ ق.م) [3].

اســـطورة "الآلهـــة القصـــبة " قـــد نقشت على جدران معابد العصر البطلمى[4].

الأســـاطير الآلهـــية أســـاطير معقدة فى الغالب. فهى نتاج خليط من

(١) كليرلالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق ، ص٧٣ – ٧٥.
(٢) كليرلالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق ، ص ٨٠.
(٣) كليرلالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق ، ص ٨١.
(٤) كليرلالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق ، ص ٨٣.

معتقدات جاءت من مناطق مختلفة ومتزامنة مع مراحل مختلفة من الفكر.

و أفسحت " رحلة الشمس " المجال لظهور تصاوير وفنون تفضل أوقات النحس والسعد التى يتعرض لها قرص الشمس فى رحلته اليومية، وتظهر هذه التصاوير فى الشعائر الجنائزية , ونحتت على جدران المقابر الملكية فى الدولة الحديثة أو على سطوح التوابيت الملكية[1].

هناك أساطير عديدة وهامة , ومعمرة صيغت حول شخص الأله أوزوريس الذى علم البشر , بمثاله هو , طريق البعث والحياة الأبدية.

ان ما نعرفه عن هذه الملحمة الأسطورية التى لاقت شعبية منقطعة النظير لا يعود الى عرض مترابط , اذا لم يتعد الأمر حلقات تحكى , او بعض التلميحات التى ترد فى سياق الطقوس الجنائزية والأناشيد والحكايات وأدب السحر.

انها اسطورة ذات طابع انسانى عميق , وأقدم صيغة لها (فى متون الأهرام) ذكرت متون الأهرام (حورس وميراثه) هذه الوقائع فى إيجاز شديد.

النصوص الطقسية الجنائزية:

تقدم نصوص الطقوس الجنائزية وصفا لأرتقاء الأنسان الى الحياة الأبدية وتقدم الوسائل "السحرية " للوصول اليها. إنه أدب عظيم من الرقى والعزائم حيث تنبع فاعلية الألفاظ السحرية من قوة الخلق الموجود فى الكلمة (كانت هذه النصوص تتلى أثناء تشييع جثمان المتوفى واثناء إقامة الطقوس الجنائزية اليومية)كما تنبع من القيمة السحرية للنص المكتوب.

أقدم هذه النصوص التى سميتها "متون الأهرام " هى (وتخص ملوك مصر من " "أوناس " وحتى "بيبى " الثانى , اى من ٢٤٣٠ وحتى عام ٢٢٦٠ ق.م على وجه التقريب) هى تجميع للترانيم والخرافات والاوراد السحرية والتعاويذ التى غايتها تأمين ميلاد جديد للملك المتوفى.

و تضم متون الأهرام ما يقرب من ٧٦٠ ق.م وردا , منها اوراد طويلة جدا. ولا تشكل هذه الأوراد مجموعة مترابطة , ومع ذلك فهى تشهد

---

(١) كلير لالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق ، ص ٨٤.

على مدى ثراء الفكر الدينى الذى ظل يتطور على مدى الفى سنة على الأقل , مجمعا أفكارا جديدا من اصول وعصور مختلفة.

و فـيما بعد وخلال عصر الانتقال الأول والدولة الوسطى (حوالى ٢٢٦٠ الـى عام ١٧٨٥ ق.م) تظهر هذه النصوص جزئياً فى أسفار أكثر حداثـة تعـرف "بمتون الأهرام التوابيت " التى رسمت على سطوح توابيت الأجـزاء بأعـداد محدودة نسبيا , حيث لم تكن الآليات الضرورية لأستمرار الحياة بعد الوفاة فى متناول يد الجميع وسفر الطقوس هذا فى حقيقة الأمر لم يكـن الا سـفرا انتقاليا مع الأسفار الجنائزية الكبرى فى الدولة الحديثة التى كرست انتصار الديانة الأوزيرية لتفتح باب الأبدية للجميع.

و بـدءا مـن الدولة الحديثة غدا " كتاب الموتى " هو سفر الطقوس الشائع، كان بندا ضروريا لكل متطلع نحو الحياة الأخرى.

كتاب الموتى كان كتابا للجميع.

كتاب الموتى: *Book of the dead*[1].

أن محاولـة البحث عن سر الوجود والكشف عن أسراره وأسرار ما وراء الحـياة أو عالم الغيب،أو علاقة الجسد بالروح والروح بالخالق..... "و يسـألونك عن الروح"......... كانت ولا تزال الحلقة التى تدور حولها جميع الأديان الإنسانية وتلاقت جميعا عند فلسفة الحساب والثواب والعقاب ومفهوم الجنة للمتقين والنار للمشركين.

و يعتقد الكثير من المؤرخين والعلماء من رجال الدين ان اول كتاب سماوى عرفته البشرية هو "كتاب الموتى للحكيم "تل" والذى يرجع تاريخه الى مـا قبل فجر الحضارة حوالى ٤١٠٠ ق.م اى ما قبل عصر الأسرات. وفى المـتحف البريطانـى بلـندن بـردية واحدة من كتاب الموتى طولها ٣٥ م وعرضـها ٤٠ م مدونـة باللغة الهيروغليفية وبالرسومات والنقوش المعبرة الزاهية الألوان يصف كتاب الموتى Book of the dead للحكيم "انى" الذى كتبه بخطه قصة الخليقة نفسها ويشرح سر الوجود الإنسانى أى فلسفة الروح والجسد يرسم هرم سمى "بهرم الوجود " الذى يشرح علاقة الروح بالجسد بأن الإنسـان علـى شكل هرم مكون من ثلاث مصاطب. العليا هى الروح – با ويعلوها السماء – بت. وتتمثل الروح فى العقل والأيمان والضمير والمصطبة

(١) توفيق أحمد الجواد، العمارة وحضارة مصر الفرعونية، ص ٣٠٠ – ٣٠١.

الوسطى هى النفس – كما هى الواسطة بين الروح والجسد، وتتمثل النفس فى الحــواس الظاهــرة والباطـــنة والغرائز والأنفعالات. والمصطبة السفلى هى المــرتبطة بـــالأرض لأنهـــا خرجت منها وهى جهاز التنفيذ وصحة الجسد وطبيعية من طبيعة النفس.

فالروح....معذبة ومنعمة (فهى ميسرة)

والنفس....آمنة، مطمئنة – أمارة – لوامة –فهى (مخيرة)

والجسد....الجهاز المادى (و هو طيب وخبيث)

الروح تصعد والنفس تحاسب والجسد يفنى.

هـــناك أسفار جنائزية ملكية دونت نصوصها اما على سطوح الممر الطويل فى المقابر الملكية فى الدولة الحديثة فى طيبة والذى يمتد من مستوى ســطح الأرض حتى حجرة الدفن – او على سطوح التابوت الحجرى ذاته – وأقدم هذه الأسفار هو كتاب " ما هو موجود فى (الدوات) " (يدل على عالم الآخرة السفلى) الذى ظهر فى عهد تحوتمس الأول (١٥٠٠ ق.م).

كتاب البوابات:

قــد نحت للمرة الأولى على " سطح تابوت "هور محب " الحجرى (١٣١٠ ق.م).

كتاب الكهوف:

ظهرت أول نسخة منه فى مقبرة "مرنتباح " (حوالي عام ١٢١٠ ق.م) فقد أصبح بشكل خاص السفر الجنائزى لملوك الرعامسة[١].

وفـــى العصـــر المتاخر , عاد المصريون بدافع وطنى الى استخدام "مـــتون الأهـــرام " التـــى وجدت منقوشة فى بعض مقابر منف من العصر الصاوى (٦٠٠ ق.م) كما دونت الأسفار الجنائزية الملكية: كتاب "ام دوات " و" كـــتاب البوابات " على توابيت من البازلت أو الجرانيت. وظهرت اسفار جديدة وبشكل خاص " كتاب التنفس " التى تعتمد على الخرافات قدر اعتمادها على السحر الخالق.

و اخيـــرا من الملاحظ ان بعض اسفار الشعائر الجنائزية كانت تدون

(١) كلير لالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق ، ص ٩١-٩٤.

على ورق البردى ثم توضع فى المقبرة كى تحافظ الطقوس التى اقيمت على جـثمان المتوفى على فعاليتها بفضل وجود هذه النصوص ومن هذه الأسفار "سفر شعيرة فتح الفم " و" سفر التحنيط ".

هـذا الأدب الغزير والمسهب , يشهد اكثر من اى شيء آخر , على تلك الأرادة التى كانت تنزع بالمصريين الى العيش أبدا.

القصص والروايات:

ملك المصريون الخيال والحس المرهف والتذوق للكلمة وللصورة مما جعـل مـنهم قصاصين موهوبين. وقد ازدهرت القصة كنوع ادبى بحت منذ الدولـة الوسطى (حوالى عام ٢٠٠٠ ق.م) وظلت تنمو وتتطور حتى نهاية تاريخ مصر القديم. لقد تجمعت السير الفولكورية وقصص الخوارق وروايات المغامـرات والقصص الأسطورية لشكل "مكتبة " زاخرة حيث تختلط مصائر البشر والملوك والآلهة.

١- السير الفولكلورية:

قصـة " الفـلاح الفصيح " هى واحدة من السير الأكثر قدما فى هذه النصوص , والقصة تشكل اطارا ادبيا لأبراز الخطب التى تشهد على التذوق العمـيق لدى المصريين للكلام والمناظران. ويظهر الأدب التشاؤمى والأدب التعليمى من خلال هذه القصة الشعبية.

٢- قصص الخوارق:

ان السحر الذى يلعب دورا كبيرا فى الفكر الدينى لمصر القديمة , قد احـتل مكانـه بارزة فى العديد من القصص , امتزجت فيها الشعوذة بتناسخ الكائنات ولعبة المصير والقدر(١).

قصة" اميرة بحبان " فهى مثال فريد لحالات طرد الأرواح الشريرة. وقد نقشت على لوحة حجرية اكتشفها شمبوليون فى معبد من العصر المتأخر بالكرنك. وتوجد حاليا بمتحف اللوفر(٢).

تظـل اقـدم التقاليد المصرية الروائية مصدر الهام لأدبنا المعاصر. فعلى امتداد خمسة آلاف سنة نجد ان القصص الخرافية تتداخل حول موضوع

(١) كليرلالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق، ص٩٥ – ٩٨.
(٢) كليرلالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق، ص ١٠٣.

بعينـه او شخصيات ما , ولا يزال بعضها حيا وحاضرا. على سبيل المثال (مغامـرات الحسناء ذات الوجنتين الورديتين), وحديثا استعاد الأديب " جون نيـتل *Jokn knittel* هـذه الحكايـات الخرافية القديمة فى روايته البازلت الأزرق مضـيفا مغامرات اخرى الى مغامرات الملكة الحسناء. وكانما كتب لمصيرها الأدبى الخلود[1].

تكشـف الأنواع الأدبية الصرفة فى مصر القديمة عن قدر كبير من الثراء وعن دروس روحية هامة , قريبة الشبه فى كثير من الأحيان بدروس الآداب الشرقية والمتوسطية التى جاءت من بعد الأدب المصرى , هذا الأدب الـذى يحتفظ باصالة خاصة , والذى غالبا ما كتب باسلوب يشهد على الولع بالشعر[2].

المسرح:

حقـا لم تخلف مصر القديمة بقايا منشآت كانت مخصصة للعروض المسـرحية كمـا كانـت علـيه المسارح الأغريقية فى مدينتى "ابيدروس " و"سـيراكوزاى " ومع ذلك , فان معرفتنا الحديثة نوعا ما , ببعض النصوص الهيـروغليفية تسـمح حاليا بالقول ان المسرح كنوع ادبى قد وجد فى مصر القديمة.

كـان المسـرح نوعين. فمن ناحية كانت الطقوس الدينية فى المعابد تصاحبها احيانا بعض الحركات الأيمائية , وتلك كانت " اسرار مقدسة ". من ناحـية اخـرى , ظهـرت عروض عامة مستقلة عن المعبد وطقوسه , تقدم مسرحيات كتبت نثرا او شعرا واحيانا تكتب بمزيج من النثر. والشعر وتستمد مادتهـا مـن الميثولوجـيا المصرية , وتقوم الآلهة فيها بادوار البطولة. وقد وصـلتنا احيانا مستقلة , ولكنها غالبا ما كانت متضمنة فى الأسفار الدينية او السحرية.

١- الأسرار المقدسة:

كانـت تقـام فـى المعابد احتفالات طقسية احياء لأحداث وقعت فى الماضـى , فـتقدم على شكل عروض ايمائية وكلمات تستهدف استعادة هذه الأحداث.

---

(١) كليرلالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق، ص ١١٢ - ١١٣

(٢)كليرلالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق، ص ١٢٢.

٢- العروض المسرحية:

كـــان المصريون سباقين (قبل الأغريق بكثير) فى معرفة الممثلين المتجولـــين الذين يجمعون اهل القرية فى امسيات الأعياد ويقدمون عروضا مسرحية لأحداث حقيقية.

كما يمكن ايضا الحاق "التلاوات الموسيقية الأيمائية " فى باب المسرح الأستعراضـــى الذى كان المصريون القدماء مولعين بها. وهكذا فان "مراثى ايـــزيس ونفتيس " كانت تنشدها راقصات موسيقيات امام بوبوات المعابد فى فترة الحداد على " اوزيريس ".

هكـــذا يمكن القول ان كثيرا من عناصر المسرح الكلاسيكى موجوده فى المسرح المصرى.

ممـــا لا شك فيه ان هذه العروض كانت تقام داخل مسارح شيدت من الطـــوب او مـــن الخشـــب ولكنها لم تستطع ان تقاوم الزمن , فاحتفظت كما اختفت المدن التى كانت تشكل جزءا منها.

كتابات متنوعة:

أدب السحر:

ســـبق ان لاحظـــنا ان كل نص مكتوب او منطوق يملك فى حد ذاته قدره سحرية. وتعتبر اسفار الطقوس الجنائزية على وجه التحديد كتبا سحرية كبيـــرة , حـــيث انها تؤمن خلود المتوفى فى الحياة الآخرة بواسطة المعرفة بالأوردة[١].

٢/٢/٤/٢- قصص كبار الدولة على الأعمال المعمارية:

روى رجـــال الـــبلاط وأعيان الدولة وكبار الموظفين أفضال الملك علـــيهم والأعمـــال التـــى ارتبطت بمناصبهم , على شكل حكايات أو قصائد قصيرة فى القليل النادر.

١- قصـــة الملك منكاورع عام ٢٤٠٠ ق.م وهو يتفقد اعمال تشييد هرمه فى هضبة الجيزة.

٢- قصـــة فـــى مقبـــرة "واش بـــتاح " وزيـــرا ورئيس المهندسين

(١) كليرلالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق، ص١٣٤ - ١٣٦.

المعماريين للملك "نفرايركارع "حوالى عام ٢٣٤٠ ق.م[1].

فهمنا العمارة "المقابر"من الأدب المكتوب عليها

س- لمــاذا المقبــرتين بجانب بعض؟ فنجد اجابة السؤال عن قراءة القصة على العمارة

قصة "واش بتاح "

كــان الملك يتفقد بنفسه العمل فى هرمه ويهنيء واش باعتباره مبدع هذا الهرم.و لكن "واش بتاح " كان مريضا فلم يسمع ما قاله الملك من اطراء ,فاســرع الجميع عائدين الى القصر, واستدعى الأطباء ولكن المرض كان قد تمكــن من"واش بتاح " وحزن الملك حزنا شديدا واعتكف فى جناحه الخاص مبــتهلا الى الأله "رع" ثم امر باعداد تابوت من الأبنوس. وكلف ابن "واش بــتاح " الأكبــر بتشــييد مقبرة ابيه يعد ان تكفل بامدادها وتتجهيزها بكل ما يلــزمها.ففــى هــذه الأزمنة الغابرة , وحيث كانت الحياة الأبدية من الناحية العملية وقفا على الفرعون.الأله ,فان هذا حينما ينفصل ويسمح بدفن اصفيائه الى جواره ,انما يسمح لهم بذلك أن يشاركوه نفس المصير المتميز.

٣- مقبرة "رخميرع "الواقعة فى جبانة الشيخ عبد القرنة بالبر الغربى من طيبة كان وزيرا فى النصف الثانى من عهد تحوتمس الثالث عام ١٤٧٠ ق.م ويمــتد الــنقوش علــى جــدران مقبرته لتسجيل مدونه طويلة بالنقوش والرسوم.انه كتاب ضخم مصور سطر على خلفية من الحجر وهو مرجع هام لدراسة الأدارة المصرية فى الدولة الحديثة[2].

٤- ومن الشخصيات الهامة التى عاشت اثناء الدولة الحديثة " سنموت " المهــندس المعمارى لمعبد الدير البحرى الجنائزى , و"امنحوتب بن حابو " المهــندس المعمارى لمعبد الأقصر. وقد ترك الأثنان سيرا ذاتية على جانب كبيــر من الأهمية. وأمر سنمرت بأن ينقش تقرير عما نفذه من أعما ل على تمــثال مهــدى الــيه من الملكة "حتشبسوت " وأقيم فى معبد الآلهة "موت " بالكــرنك. كمــا يضم النقش ثناء على شخصه فى قصيدة قصيرة تتكون من تسعة مقاطع شعرية.

أقامــت مصــر منذ وقت مبكر علاقات مع البلدان المجاورة لأهداف

(١)كليرلالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق، ص٣٠.
(٢) كليرلالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق، ص ٣١-٣٢.

تجارية فى بداية الأمر , ثم دفاعية فيما بعد. كان هناك منطقتان تشغل اهتمام مصر افريقيا فى الجنوب ,و آسيا والبحر المتوسط فى الشمال ,مما حفز همم الأمراء والضباط منذ بداية التاريخ للبحث عن أراض جديدة.

كــان أمراء أسوان , قبل حوالى ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد الأوائل بين هؤلاء المستكشفين الذين قادوا الحملات الى مجاهل وسط أفريقيا بالرغم من المخاطر المؤكدة. واحتفظت مقابرهم بالتقارير التى تحكى عن مغامراتهم.

وكان لمصر ضباطها العظام الذين تعتبر سيرهم الذاتية حتى منتصف الأسرة الثامنة عشر مصدر المعلومات الوحيد تقريبا للمؤرخين.

مثلا:

مشــاركة "عنخ تيفى الجسور " الفعالة فى اعادة توحيد مصر وعودة الملكية بعد الأضطرابات التى مرت بالبلاد خلال عصر الأنتقال الأول حوالى ٢٢٠٠ ق.م ويــروى فى مقبرته فى المعلا بمصر الوسطى فى أسلوب عذب ملىء بالصور كيف أعاد الأزدهار الى أراضى طيبة واقليم ادفو.

"انــا طليعة الرجال ومؤخرتهم معا... أنا قائد... أنا ضليع فى الكلام ؟ أفكر فى ردية... أنا جسور فليس كمثلى أحد !".

من أمراء أسوان المغامر الجسور "فخو" فى مقبرته سيرته الذاتية.

و يقــدم نص من نصوص السير الذاتية بالنسبة لنا استكمالا للتاريخ الرسمى بما تحكيه من قصص شخصية تتسم بالصبغة الأنسانية.

كان "امن أم حب " الذى عثر على مقبرته فى البر الغربى من طيبة , صاحب خطوة كبيرة لدى الفاتح الكبير تحوتمس الثالث(١).

مــثال: ويجعــل الأدب المصــرى مــن العمارة المصرية لها قيمة ووراءها معنى فلأن الأدب المصرى يتداخل مع الحياة , فبات وسيلة للخلود بفضل سحر كلماته.

ان المدونة التى تسجل السيرة الذاتية ل " باك ان خنسو " والتى نقشت علــى ســطح الدعامــة الرأســية خلف أحد التماثيل تثير الأهتمام لأكثر من سبب.كان "باك ان خنسو " كبير كهنة آمون فى عهد رمسيس الثانى ,كما انه

(١) كليرلالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق، ص٣١ - ٣٢.

مصمم ذلك الجزء من معبد الأقصر الذى اضافه رمسيس الثانى (حوالى عام ٢٨٠ ق.م) ويقـدم مـن خلال سيرته الذاتية كشف حساب دقيق لحياته منذ نعـومة أظافـره الـى أن عين كبير للكهنة. ويوجد " باك ان خنسو " سيرته الذاتـية هـذه الى " الذين يستعمرون الأرض وسيأتون من بعده على ملايين وملايين السنين " ليحيطهم علما بشخصيته فى كل من المناصب التى شغلها , وليـبق ذكراه حية ولكي يذكر اسمه حتى لا ينمحى وتشعر فجأة وكأنما نحن المعنيين وتبينا بنا رغبة ملحة فى ان نردد بعد " باك ان خنسو "تلك الكلمات التى تعيد اليه الحياة.

ظهـر الطابـع القومـى لهذا النوع الأدبى فى العصر المتأخر.و لقد تـوالت الغزوات الأجنبية على ارض مصر , ولكن بعض الأسرات الوطنية تمكـنت مـن استعادة سلطتها المستقلة لعدة قرون ونذكر على وجه التحديد الأسـرة السادسة والعشرين التى اتخذت من سايس – صا الحجر حاليا – فى الدلتا عاصمة لها , والتى عهدت من أجل تأكيد هويتها المصرية الى استعادة التقالـيد القديمـة , وأعـادت الـى الفن والأدب خصائصها النوعية ,القديمة والعميقة.و عادت تماثيل كبار الشخصيات تقام من جديد وبأعداد كبيرة وتنقش عليها نصوص السير الذاتية طبقا للطبيعة وللنمط اللذين سادا فى الماضى(١).

لم تعرف مصر القديمة أدبا أو نقاشا فلسفيا حقيقيا. فقد كان المصرى يـثق فى آلهته وفى مؤسساته , ولذلك كان يعيش وفقا لقواعد أخلاقية راسخة هـى التـى تضمن نظام العالم ونظام المجتمع.و لكن ما ان تحل أزمة حتى يصبح كل شيء موضعا للتساؤل.

تفجرت القلاقل والاضطرابات قرب نهاية الدولة القديمة (أى حوالى عـام ٢٢٦٠ ق.م) , ثورة اجتماعية بلا شك ولا نعلم عنها شيئا بشكل محدد, وكساد اقتصادى ومجاعة. والهمت هذه الأزمة ادبا شبه فلسفي: ان الإنسان , وقـد وجـد نفسه ملقى به فى شيء غير مألوف , بدأ يعرف القلق والشك , ويتساءل حول الغاية من هذا الكون(٢).

٢/٢/٥- تكامل العمارة والأدب:

(١) كليرلالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق ، ص ٣٧ – ٣٨.
(٢) كليرلالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق ، ص٣٨.

يظهـر فـيما يلى كيفية وصف المبنى من خلال الكتابات التى عليه وتوضـح ما وراء العمل وحكاياتهم وهذا يجعل من المبنى قيمة: معناها ان العمارة والأدب شيئان يكملان بعضهما.

يقول النص فى وصف معبد الأقصر ما يلى:

"جدرانـه من الألكتروم. وأرضيته من فضة. وجميع أبوابه من ذهب. وضروحه تطاول عنان السماء وتختلط بالنجوم.فاذا شاهده الشعب امتزج صاحب الجلالة وأثنى عليه "

نرى كيف النص يوصف معبد الأقصر (العمارة) والنص هو الأدب. ويظهر قيمة العمل وما وراء هذا العمل ونتفهم ما يجرى.

قام رمسيس الثانى بشكل خاص ببناء معابد عديدة فى مصر والنوبة.و هناك لوحات عديدة , تشهد على هذه النشاطات وعلى لهفة الملك على تكريم الآلهـة.و تقـرأالنص التالـى فى الكرنك وهو مدون على عتب من الأعتاب الحاملة للسقف:

" وتاملوا الأله الكامل (رمسيس الثانى) كان قلبه ميالا الى تشييد العمائر وسواء أكـان نائما ام مستيقظا فانه لم تتوقف عن السعى لعمل اشياء ممتازة كان جلالته هو الذى اصدر الأوامر وقاد العمل فى هذه العمائر "

هكذا يقول آمون للآلهة:

" تأملـوا هـذا المبنى الجميل الذى يطول الزمن. لقد شيده لى ابنى المولود من صـلبى , محبوبى الملك رمسيس فامنحوه حياة سعيدة. وكونوا حاشيته من أجل حمايته. وحينما يكون معكم.ستكونون رفاقه....."

فيقول رمسيس الثانى:

" لقد بنيته بقلب مفعم بالحب كما ينبغى على الابن ان يبنى لأبيه..... فبنيت دارا لمن وهبنى الأرض قاطبه "

كمـا تولـى الملـوك اعادة بناء المعابد التى تهدمت. ويشرح النص المـدون علـى لـوحة من الجرانيت عثر عليها فى معبد "بتاح" بالكرنك ان تحوتمس الثالث قرر اعادة بنائه:

" فاعـاد تشـييد دار بـتاح من كتل من الحجر الرملى الأبيض الجميل.و أبوابه صـنعت من أحسن ما جلب من لبنان من خشب الأرز الجديد. وصار اجمل من

سابقه"[1]

الأدب يدل على وجود عمارة فى هذا المكان

و بعد خمسة قرون قام "بى نجم " بترميم معبد "خنسو" بالكرنك. وهو ما توضحه المدونة التى نحتت على الواجهة الخارجية من الجدار الغربى.

وفـــى الكرنك أيضا , وهو المكان المقدس , كانت اقامة اربع مسلات للملكـــة حتشبســـوت او قيام شاشانق الأول – حوالى عام ٩٤٠ ق.م بتشييد صرحpylone – مناسبة لنقش المدونات التذكارية.

واخيرا كان من الشائع اعادة نسخ مدونات تأسيس العمائر التى كانت تـــنحت فى الغالب على سطوح لوحات حجرية او على بعض اجزاء المعبد. وتـــزودنا هذه النسخ بمعلومات قيمة عن عمائر اختفت ولم يعد لها وجود فى وقتنا الراهن

فقد اعاد كاتب من عصر "امنحوتب " الثانى حوالى عام ١٤٤٠ ق.م نسخ مدونة تاسيس معبد كرس للأله "آتوم " أقامه سنوسرت الأول حوالى عام ١٩٦٠ ق.م فـــى هليوبوليس ولم يبق منه الأن شيء. ونسخت المدونة على احد وجهى قطعة من الجلد وورد فيها:

"خالد هو ذاك الشيء الحسن الذى صنعته. فالملك المعروف بانشاءاته لن يموت "

زال المعـــبد مـــن الوجود. ولكن تظل ذكرى الملك باقية بفضل هذا الـــنص , ويجـــدر بـــنا ان نشير فى هذا المقام الى بردية هاريس الكبـــرى التى تعود الى عصر رمسيس الثالث والتى تعود الأنعامات الملكية على المعابد بطريقة عظيمة الفائدة لنا[2].

الحضارة الفرعونية والموروث الشعبي والأساطير:

المـــوروث الشـــعبى الذى جمعه المقريزي حول العجائب التى كانت بمصر والقصص التى تدور حول هذا الموضوع كثيرة ولكنها تشترك جميعا فى صفة واحدة هى المبالغة التى تعكس الانبهار بالحضارة المصرية القديمة، والتى تنسب الكثير من منجزات هذه الحضارة إلى أعمال السحر والخوارق. وهـــذه الحكايـــات التـــى أوردها المقريزي لم تكن يقصد التسلية وإنما كانت تـــرغب فى تقديم إجابات تاريخية عن حضارة قديمة مضت ولكن آثارها ما

(١)كليرلالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق ، ص٦٥-٦٦.

(٢)كليرلالويت، الأدب المصري القديم، مرجع سابق، ص ٦٧.

زالت ماثلة أمام عيون الناس.

امـــا القصص والحكايات التى دارت فى المجتمع المصري عن كنوز قـــدماء المصـــريين التـــى كانت مخبأة فى مقابرهم ومعابدهم والتى ما تزال تكتشـــف كـــل حين إلى الان فقد كان بعضها حقيقيا، على حين حمل البعض الآخـــر رائحـــة المبالغة. وقد أوردها تقى الدين المقريزى تحت عنوان ذكر "الدفائن والكنوز التى تسميها اهل مصر المطالب" وهى تسمية تكشف على أية حال عن ان هذا الموضوع كان يشغل الناس فترة طويلة من الزمان(١).

كانـــت الحكايات الاسطورية والخيالية عن منجزات قدماء المصريين تعكس قدرا كبيرا من الاعجاب بتلك الحضارة التى خلقت فى عالم المادة آثار ماديـــة رائعـــة تـــنوعت ما بين الأهرام وابى الهول واطلال المعابد والمدن المصرية القديمة، وكنوز المقابر وغيرها كما تركت فى عالم الفكر والوجدان قصصا خيالية تشبع فيها اخبار السحر والمعجزات والطلسمات بما تحويه من رهبة وغموض.

(١) قاسم عبده قاسم، بين التاريخ والفولكلور، مرجع سابق، ص ٦٨-٩٦.

٢/٣- صمود الشخصية المعمارية في مصر للغزو اليوناني والروماني والقبطي

١/٣/٢- الحضارة الإغريقية

الفلسفة / العقيدة :

إن قوة الطبيعة هي ما يقدسه الاغريقيين، فكانت تماثيل الآلهة تترجم هذه الظواهر الطبيعية في رقة وليونة وايقاعية. وقد اعتقد الأغريقيون في قوى الطبيعة وزعموا أن لكل منها الها يسيطر عليها، وأن أسرة الآلهة تسكن فوق قمة الأوليمب، وأن.زوس" أكبرها يتولى تصريف الكون، ولا يستأثر لنفسه بالرأي، بل يشترك فيه مع الربة الزوجية "هيرا" ولذا فقد تخيل الإغريق جماعة الآلهة أسرة ارتبط أفرادها فيما بينهم برباط المودة واتصلوا بأسباب القرابة. وهكذا كان أرباب الاغريق يعشقون ويكرهون، ويثورون ويهدأون، ولا يشفع لهم في ذلك كونهم آلهة، وأنهم يعيشون بعواطف البشر، فكانوا والبشر سواء في الشكل والطبيعة والصفات. وعلى الرغم من أن ديانة الاغريق كانت تقر مبدأ الحياة بعد الموت، إلا أن طقوس جنازاتهم كانت محدودة. كما أن الخيال الخصب أخذ يتردد في أساطير اليونان وتجاوزوا به في كثير من الأحيان الحد المألوف عند غيرهم من الشعوب.

العمارة كانعكاس للعقيدة:

العمارة عند الاغريق:

يشير العالم "فيثاغوريوس" في كتاب له إلى أن مهندسي اليونان كانوا يدرسون التناسب المعماري على أساس معدلات رياضية نابعة من الطبيعة الموسيقية، ومن هذه المعدلات تنشأ ما كان يسمى بالقطاع الذهبي. والواقع أن علماء اليونان قد اسهموا في نهضة العمارة بوضع معدلات وأرقام تحقق للمبنى تناسب أجزائه، كما تنضم علاقته بوظيفته. وهكذا يصدق القول بأن المصريين انما عبروا في مبانيهم عن فكرة الخلود، بينما عبر الاغريق عن الجمال.

يظهر النحت المعماري في النقوش الجدارية على الأفريز بأعلى المعبد، وكأنها تماثيل ملتصقة بالجدار ونجد أن موضوعاتها تمثل الآلهة المختلفة لهم أو تسجيل للمعارك والانتصارات التي قامت في هذه الرحلة.

تعتبـر المعابـد مكانـا لوجـود الآلهة وليست للتجمعات أو العبادة، وتقتصر أهميتها الرمزية من الخارج. فالشكل الخارجي من المبنى له وظيفته، حيث أن الأعمدة تخدم أغراضا روحية تهدف إلى تفخيم المبنى. أما استخدام الـرخام والنسـب المدروسة فكان للوصول لغرضهم الأساسي، وذلك ببنائهم مباني من أفخم وأجمل الآثار المعمارية عبر التاريخ.(١)

صمود الشخصية المعمارية في مصر للغزو اليوناني والروماني:-

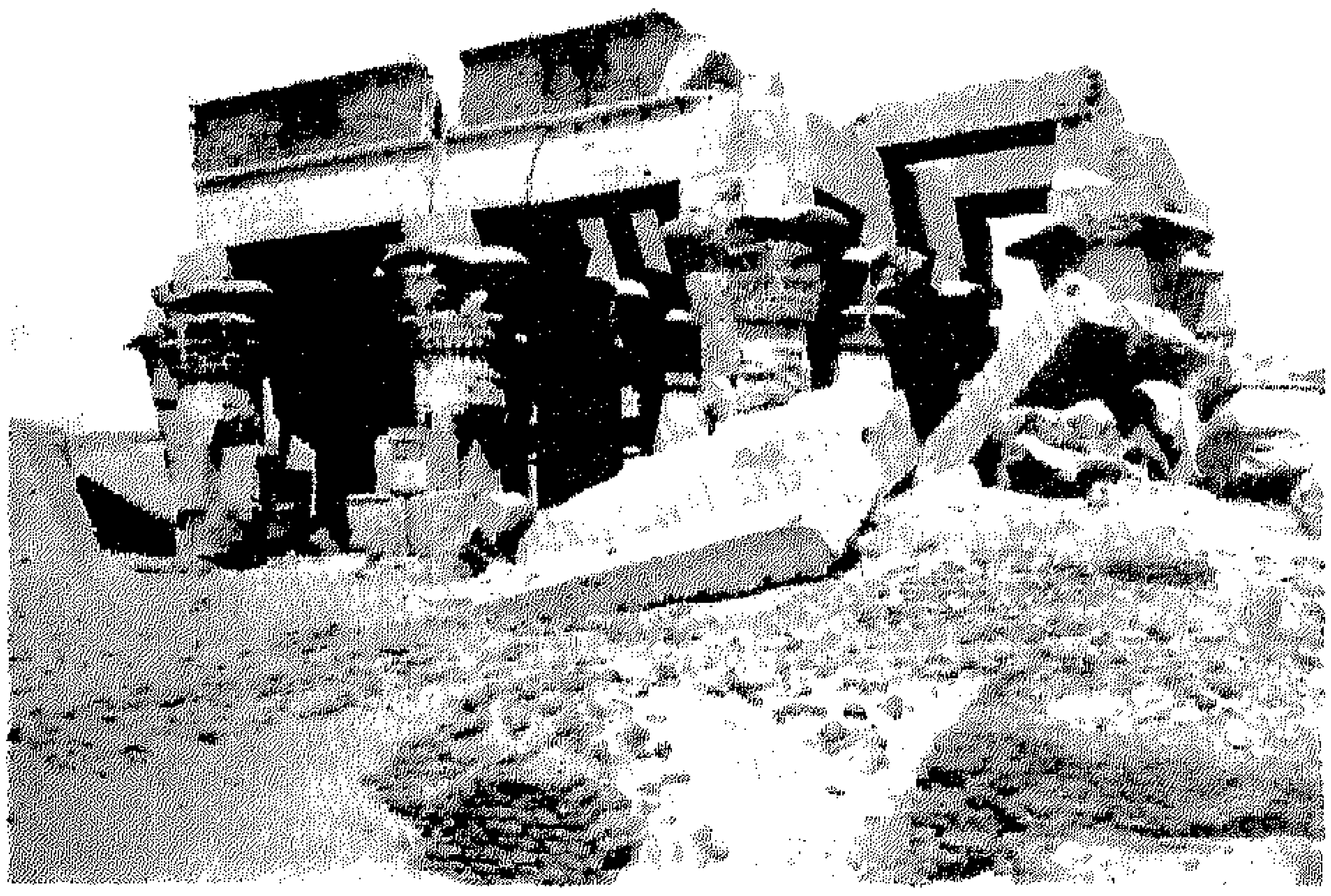
فـتح الاسـكندر الأكبر مصر عام ٣٣٢ق.م ودخلها غازيا، وكانت مصـر فـي هـذه الفترة تحت الحكم الفارسي، كما كان فيها نسبة كبيرة من المتمصـرين من أصل اغريقي. ولهذا لم ينظر إلى جيش الاسكندر الأكبر - من وجهة نظر المصريين - بمعنى الغزو الكامل. وانتهى حكم الفرس لمصر واسـتبدل بالاغـريق الذين كثيرا ما جاءوا إلى مصر من قبل وتعايشوا مع المصـريين كـتجار أو جـنود مرتـزقة يعملون في خدمتهم. واستمر المد الحضـاري لمصـر القديمة وخصوصاً أن الغزاة الاغريق كان ينظرون إلى الحضـارة المصرية القديمة على أنها حضارة رائدة ولعل من أبرز البراهين علـى ذلك قيام الاسكندر الأكبر بتنسيب نفسه إلى الآلهة آمون وزيارته لمعبد آمون بواحة سيوة وإقامته للبوابة التي نحت على واجهتها رسماً يمثله في زي الفـراعنة يتعـبد إلـى الآلهـة آمون. وهكذا استمر المد الحضاري لمصر الفرعونية وأن تداخل معه بعض العناصر المعمارية الاغريقية.

وعندما مات الاسكندر الأكبر ترك بعد دولة البطالمة التي بنت لنفسها فـي مصر امبراطورية تديرها النظم الاغريقية بقيادة أجنبية ركزت في يدها كـل السـلطات تساعدها مجموعة من الأجانب ومع ذلك صمدت الشخصية المصرية في الإدارة والقضاء. وفرضت الشخصية اليونانية نفسها على بعض الملامح المعمارية لهذه الفترة، وعندما انتصر أغسطس الروماني على غريمه أنطونيوس اليوناني عام ٣١ ق.م دخل مصر غازيا بعد عام واحد وضمها إلى امبـراطوريته الـرومانية وأخضـعها لحكمه وسلطانه كمصدر رئيسي من مصـادر الغـذاء للشـعب الروماني وظهر الحكم العسكري بالتبعية في بناء الحصـون والحامـيات العسكرية. ومع ذلك لم يحاول الرومان تغيير الإدارة المنظمة التي احتفظ بها المصريون من عهد الفراعنة وإن كانوا قد أحضروا معهـم آلهتهم الرومانية كما أحضر سلفهم الأغريق آلهتهم من قبل، ومع ذلك

---

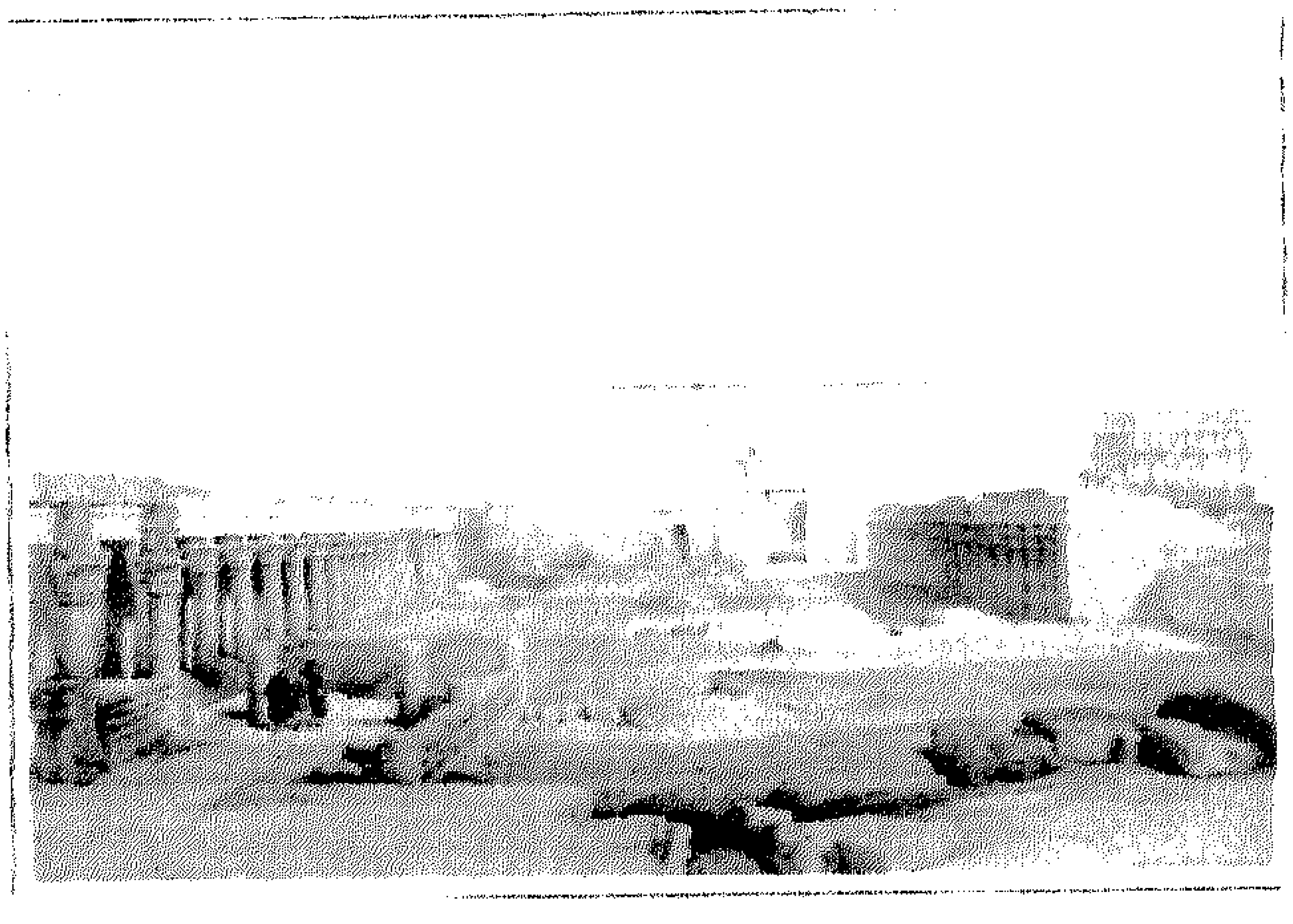
(١) جيلان جبريل، العلاقة التبادلية بين العمارة والفن التشكيلي، مرجع سابق، ص١٠-١١

استمر المصريون ملتزمون بأسرار حضارتهم القديمة شكل (٢-٢٦) ، شكل (٢-٢٧).



شكل (٢-٢٦)

معبد كوم امبو ، احد المعابد البطلمية ١٨١ ق. م وقد استكملت عناصره المعمارية إبان العصر اليونانى والرومانى (*The arab land*).

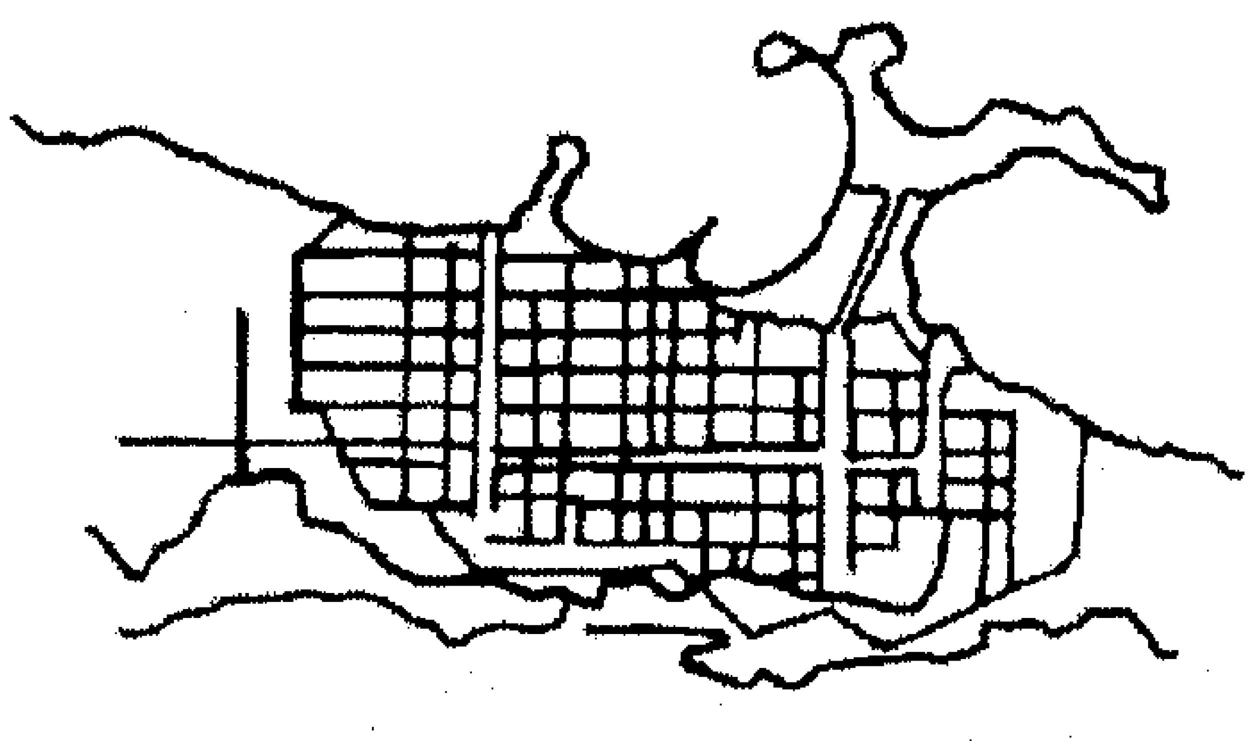


شكل (٢-٢٧)

معبد فيله (*David Roberts*)

عــندما أسس الإغريق مدينتهم الاسكندرية كمفتاح استراتيجي لمصر طــبق المخطط الاغريقي (دينوغراط) أسس التخطيط الاغريقي على المدينة مستعملا نظام الشوارع المتعامدة الذي كان متبعاً في ذلك الوقت في اليونان، وقســمت إلى خمس أحياء رئيسية لكل منها وظيفة تخطيطية معينة سكنية أو تجاريــة أو إدارية. وشهدت الاسكندرية بعد ذلك كعاصمة لمصر نماذج من العمــارة الاغــريقية الرياضــية والترفيهية والدينية والرياسية. وكان سكان الاســكندرية خلــيطا من المواطنين المصريين والأجانب الأمر الذي أعطاها ســمة اجتماعــية واقتصــادية خاصـــة. انطبعت على ما أقيم من مباني من الجمــنازيوم كمركـــز اجتماعي والحمامات الرومانية العامة، وعلى البعد من العمران أقيمت الأديرة المحصنة كملاجئ من الاضطهاد والعزلة الدينية[1].

لقــد كانت من معالم العمارة اليونانية الرومانية مكتبة الاسكندرية ثم منارتها المشهورة وكلاهما علامة من علامات التأثير المعماري الغربي على العمــارة المحلــية وإن كانــت قد بنيت بالمواد المحلية مثل الحجر الجيري والــرخام والجرانيت الأمر الذي أعطاها بعض السمات المحلية التي انعكست بعــد ذلك على عمارة المآذن التي اكتسبت اسم المنارة في الغرب، وهكذا بدأ تأثيــر العمــارة الغربية في التفاعل مع العمارة المصرية ولكن على أطراف الدولـــة خاصـــة فـــي مدينة الاسكندرية حيث مقر الحكم والجاليات الأجنبية والخدمات العامة والامتيازات الخاصة الأمر الذي استمر طويلا حتى التاريخ المعاصر شكل (٢-٢٨) ، شكل (٢-٢٩).

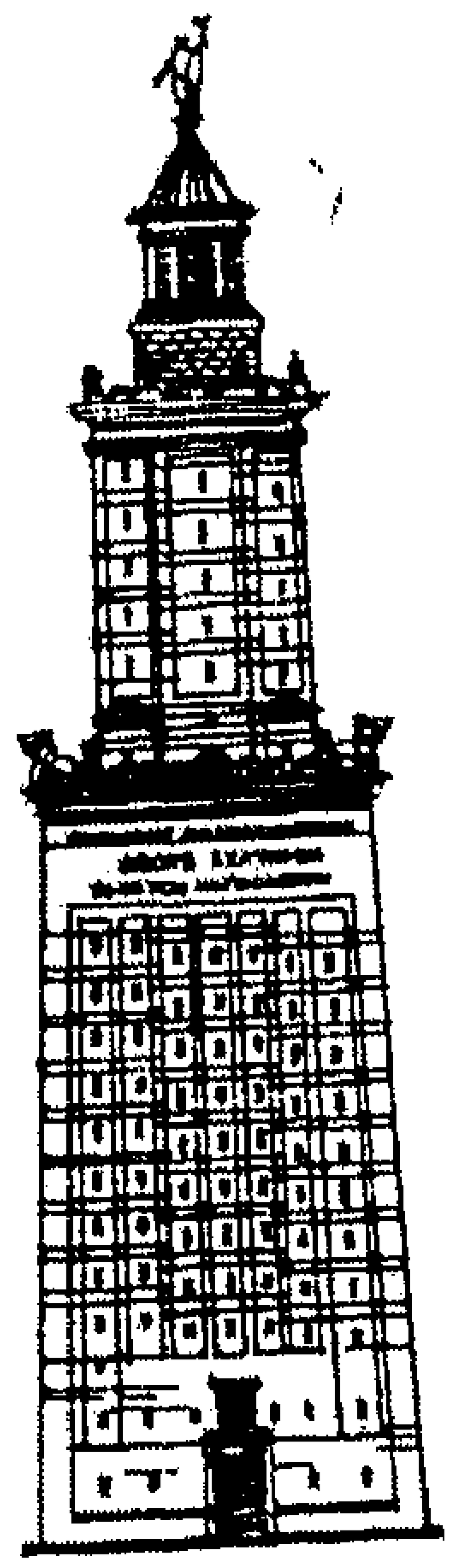


شكل (٢-٢٨)

الاسكندرية فى العصر اليونانى والرومانى (عبد الباقى إبراهيم ، ١٩٨٧)

---

(١) عبد الباقى إبراهيم ، المنظور التاريخي للعمارة فى المشرق العربى، مرجع سابق، ص ٢٤.



شكل (٢-٢٩)

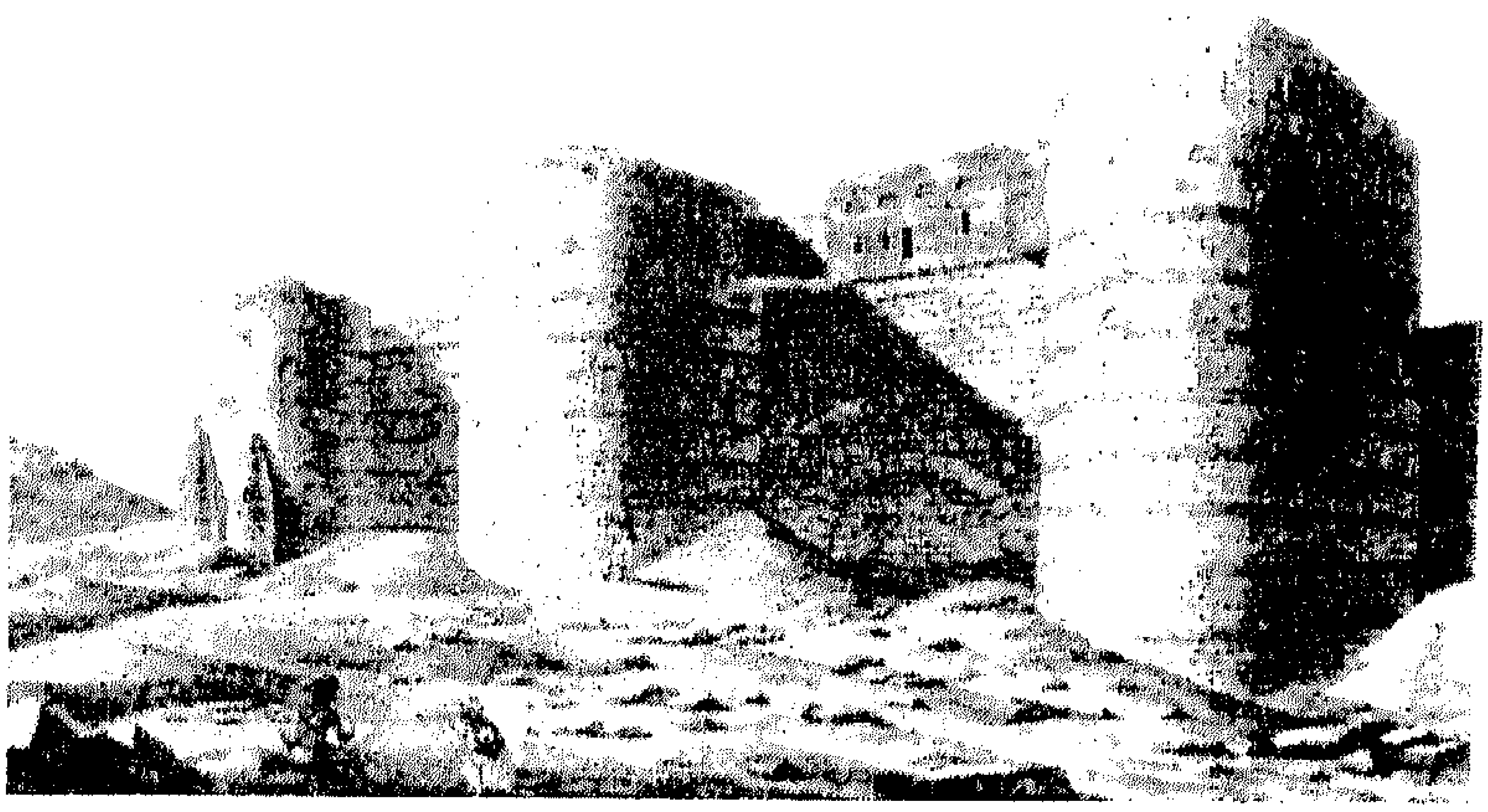
منارة الإسكندرية (عبد الباقى ابراهيم ، ١٩٨٧)

٢/٣/٢ الحضارة الرومانية:-

ومن المظاهر التي تعرضت لها الحضارة المصرية صعود أحد أفراد الجيوش الغازية على أنقاض انهيار إمبراطورية، ظهر "دقلديانوس" في نهاية الحروب الأهلية في الامبراطورية الرومانية وبدأ في مصر مرحلة أخرى من الحكم الأجنبي من عام ٢٨٤ إلى عام ٣٠٥ ق.م. قام فيها ببعض التقسيمات الادارية والإنجازات الاقتصادية والاستعدادات الدفاعية لتقوية مكانته أمام الدعوة المسيحية التي لا تعترف بالألوهية لإنسان إلى أن جاء قسطنطين عام ٣٢٣ق.م. ليصبح أول امبراطور روماني يعترف بالمسيحية، ثم استقلت الكنيسة المصرية عن الكنيسة الرومانية الشرقية وأقامت معالمها المعمارية في أجزاء متفرقة من المدن المصرية، وانتهت قوتها في نهاية عام ٤٤٤م. وبعد خلافات مذهبية واستيلاء الدولة الفارسية على مصر والشام لعشرة أعوام تمكن هرقل من إعادة الولاية إلى الامبراطورية وعين "المقوقس" المعروف حاكماً لمصر وتابعا لبيزنطة في الغرب، إلى أن ظهرت الدولة الاسلامية في

قلب الجزيرة العربية وامتدت حدودها شرقاً وغربا ودخل العرب بقيادة عمرو بــن العــاص عام ٦٤٠م مصر. وبدأت مرحلة جديدة غيرت من الشخصية المصرية ومن ثم من الشخصية المعمارية في مصر.

ومع الغزوات الغربية لمصر وارتفاع دولة وهبوطها وارتفاع أخرى علــى أطلالهــا، ومع اختلافات الأجناس والمذاهب المصاحبة لهذه الغزوات تأخــر الانـــتاج الحضاري فنيا وعمرانياً. إلى أن قضى الفكر المسيحي على الفكــر الوثنـــي في الاسكندرية التي أصبحت مركزاً للمعرفة والتعليم، حتى القــرنين الخامس والسادس بعد الميلاد حتى دخول الإسلام مصر حاملاً القيم الإنســانية والتعالـــيم الدنيوية ظهرت آثارها بعد ذلك على كل جوانب الحياة الثقافية والسياسية الاجتماعية وانعكست بدورها على المعالم المعمارية شكل (٢-٣٠).



شكل (٢-٣٠)

منظر لحصن بابليون (*The glory of Cairo*)

العمارة في مصر الروماني:

أيــا كـــان مصدر وأصول العمارة الرومانية، فإن المباني الرئيسية، والتي ميزت عمارة الرومان مثل المعابد والبازيليكيات والحمامات والساحات – *Forum* – كبرت وعظم شأنها بتأثير من العمارة الأغريقية.

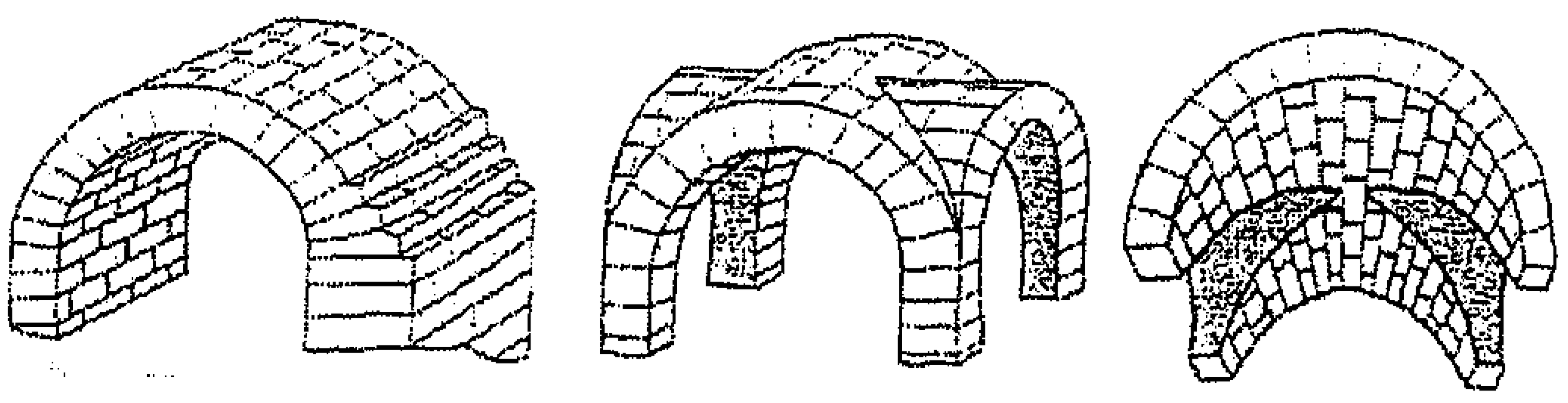
فقـد كان الرومان معماريين مستعمرين لهيئة ونسق العمارة الخاصة بهـم مـن الإغـريق، وكانـوا يسـتعيرون طرق ونظم الإنشاء والبناء من الشـرق،ولكن كانـوا محسـنين ومطـورين ذوي جـرأة واحترام للأشكال والتكويـنات الكلاسيكية وساعدهم على ذلك تنوع ووفرة مواد البناء المتاحة مثل الأحجار البركانية والاحجار الجيرية، واستعمالهم للطوب سواء المحروق أو المجفـف شمسـياً وأيضاً الرخام والبوتسولانا بدرجة أثارت ذهن وابداع المعماريين، فهذه المواد فقد مكنت المعماريين من البناء سريعاً وبصورة غير باهظة التكاليف وبقوة وبتشكيلات جديدة.

لقـد قـدم فيتـروفياس وقياس وصفاً دقيقا للسنين الخاصة بمكونات العمارة الرومانية، وهذه النسب والمبادئ استعملت كدليل للمعماريين من بعد فيتروفياس لقرون من الزمان، فالعمارة لابد وأن تعتمد على عدة مبادئ هامة مـثل الـنظام *(order)*، الترتيب *(Arrangement)*، التماثل *(symmetry)*، التناسب *(Propriety)*، الإيقاع *(Eurythmy)*، والاقتصاد *(Economy)*. [1]

لقد كانت الإنجازات المعمارية للحضارة الإغريقية هي تحقيق تحسين فاخر للتفاصيل والنسب الخاصة بأنظمة انشائية بسيطة وساذجة. على العكس فقد كانت العمارة الرومانية غير ناضجة وغير نقية جمالياً ولكن انشائياً كانت مـتقدمة كثيراً عن العمارة الإغريقية، فكان استعمال العقد الدائري والقبوات بتشـكيلاتها المخـتلفة والمتـنوعة مثل القبوات المتقاطعة واستعمال القباب واستخدام مواد انشاء مختلفة لأغراض انشائية مختلفة وفوق كل هذا استعمال الخرسـانة وصـل إلى درجة عالية من التطوير، وهذا المواد استخدمت في مباني ذات أحجام كبيرة والتي اعتمدت على ضخامة الكتل من أجل الاستقرار والإتزان. [2] شكل (٢-٣١).

---

(١) *Vitrovius, the ten books on Architecture, P.13*
(٢) *Risebero, B, m the story of Architecture, P. 11.*



شكل (٢-٣١)

طرق البناية المتطورة فى العصر الرومانى (*Victorial kloss ball*)

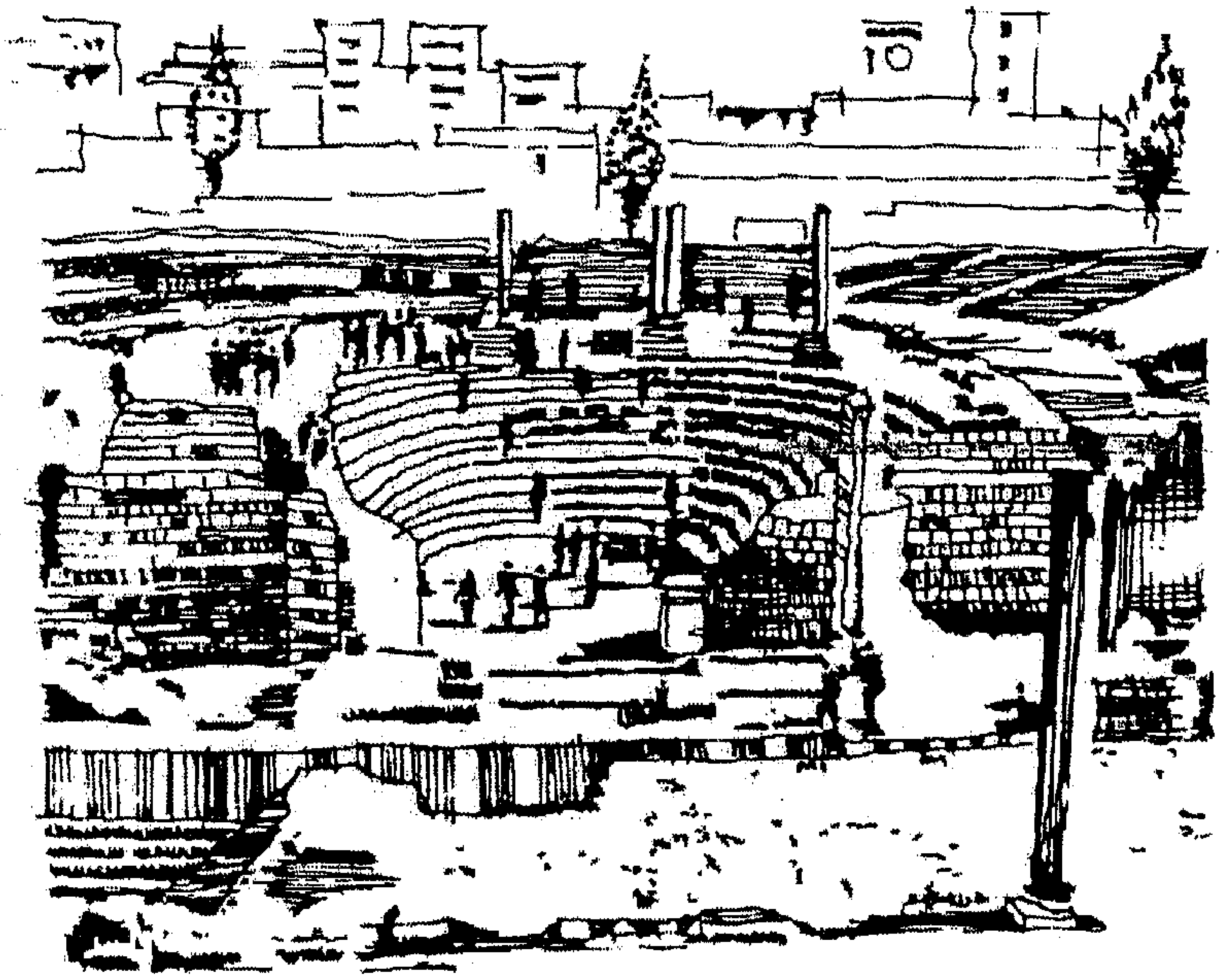
وكـــذلك اهتم الرومان أيضاً بمعالجة الأخطاء البصرية التي يمكن أن تحدث نتيجة زاوية النظر إلى المبنى أو في هذا المجال يقول فيتروفياس:

"وحيث أن صورة أو شكل المبنى قد يظهر على خلاف ما هو حقيقياً عليه، وهذا الاخـــتلاف قـــد يحدث نتيجة زوايا الرؤية، والأشياء البصرية الواصلة للعين من المبنـــى، أو من تأثير صورة المبنى نفسه، وفي كل الأحوال فإن الصورة تقودنا إلـــى نتائج وأحاسيس خاطئة، ولهذا فإن الحقيقة تكون لها مظهر خاطئ أو خادع فقد تظهر الأشياء على خلاف ما هي عليه، ولذلك فلابد من عمل عمليات إضافية أو حـــذف لكي تتلائم طبيعة أو احتياجات الموقع. هذه الاضافات لابد وأن يرتبط بها عبقرية المعماري وليس فقط معرفته المجردة بالعلوم.[١]

ومـــن كـــل مـــا سبق نجد أن نتيجة استمرار مبادئ ومفاهيم الفترة الاغـــريقية فـــي العصـــر الروماني، نجد أن الأسطورة. بما تمثله من القيم الرمـــزية والدينية كانت ولا زالت هي المسيطر القوي على الفكر في العصر الرومانـــي وكانت من أهم وسائل تشكيل الفكر في هذا العصر، والتي كانت تهـــدف إلـــى محاكـــاة النموذج الكوني المقدس أيضاً بوسائل مختلفة وكذلك بتقنـــيات حديـــثة، عما استعمله اليونانيون من قبل مثل ما تم استعراضه من اضافات وتقنيات، جديدة، بينما تراجع الدين، أمام العقل الروماني لمجرد الذي يـــؤمن بكـــل مـــا هو حسي وملموس والفكر البشري لشعب من التقنيين مثل الرومان، في هذه الفترة. وعلى هذا فإن ترتيب مكونات المفهوم الحاكم الأول في هذه الفترة الرومانية كان على التوالي الأسطورة ثم النتاج والفكر البشري ثم الدين.[٢] شكل (٢-٣٢).

(١) *Vitrovius, The Ten books on Architecture, Previous reference, P. 175.*

(٢) *Boghdady, M., changing ideals in Architecture.*



شكل (٢-٣٢)

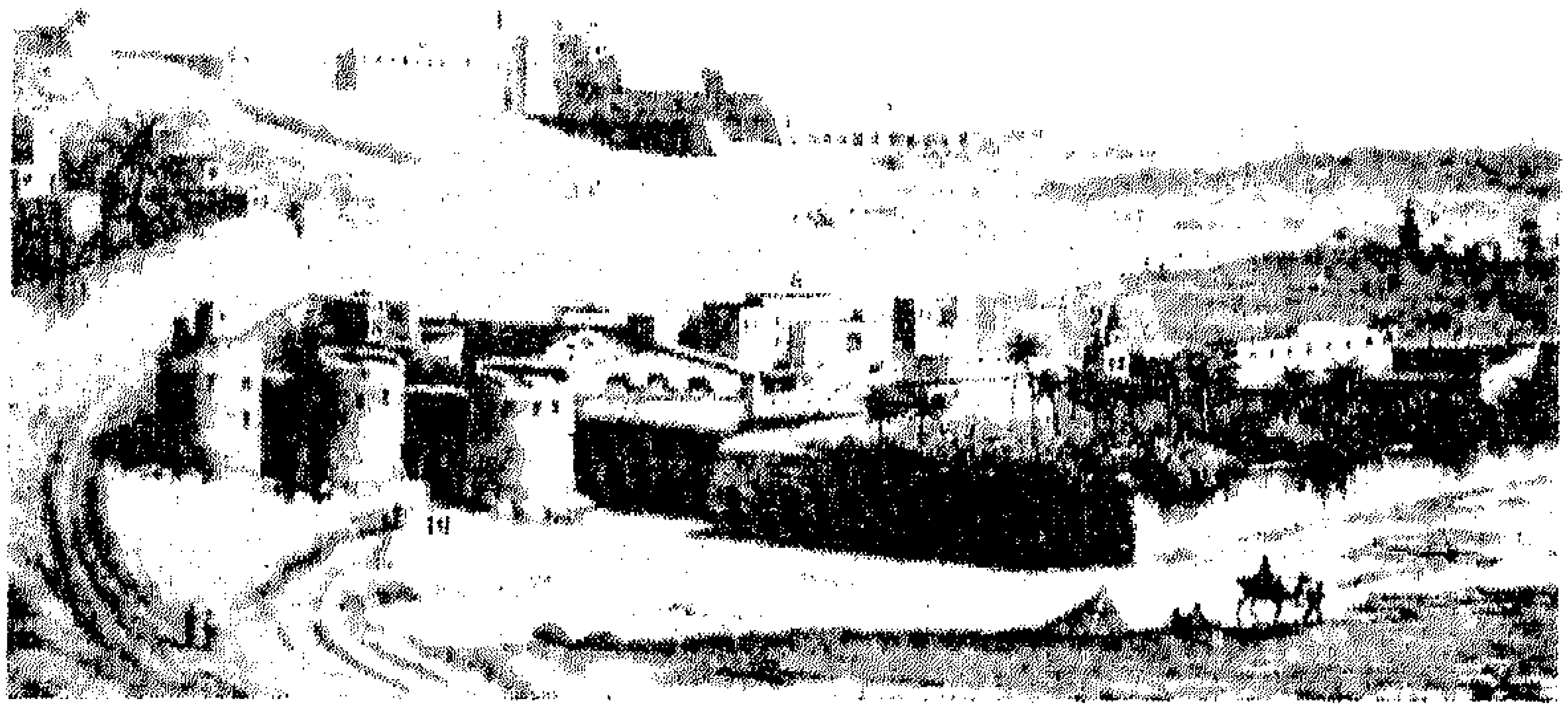
المسرح الرومانى والذى يحمل نقوشا نادرة من العصر الرومانى

(عبد الباقى إبراهيم ، ١٩٨٧).

٢/٣/٣- الفترة القبطية

في العصر القبطي تأثر العمران المصري بأنماط الطرز الغربية خاصة في بناء الكنائس، بدءاً من الطراز البازيليكي ذو الجذور الرومانية المتأثرة ببعض الملامح الفرعونية بعد تحويل بعض المعابد إلى كنائس في نهاية القرن الرابع الميلادي، ثم الطراز البيزنطي الذي انتشر في العالم المسيحي ونقل إلى مصر في ذلك الحين ويمتاز هذا الطراز باستعمال القباب في تغطية المساحات المربعة وانصاف القباب في تغطية المساحات المستطيلة على جوانبها الأربعة. وهو ما استمر أثره بعد ذلك في بناء المساجد في تركيا وانتقلت ملامحها إلى مصر في العصر العثماني وهكذا انتقل الفكر المعماري من الغرب ليلتحم مع العناصر والمواد المحلية في بناء الكنائس في مصر.. وهكذا أصبحت مصر مرتعاً للتفاعلات المعمارية الغربية والمحلية خاصة في المباني الرسمية.. أما العمارة الشعبية فاستمرت صامدة في شخصيتها حتى

دخول الإسلام فأزال منها الشوائب التي تتعارض مع التعاليم الدينية شكل (٢-٣٣)، شكل (٢-٣٤)، شكل (٢-٣٥).

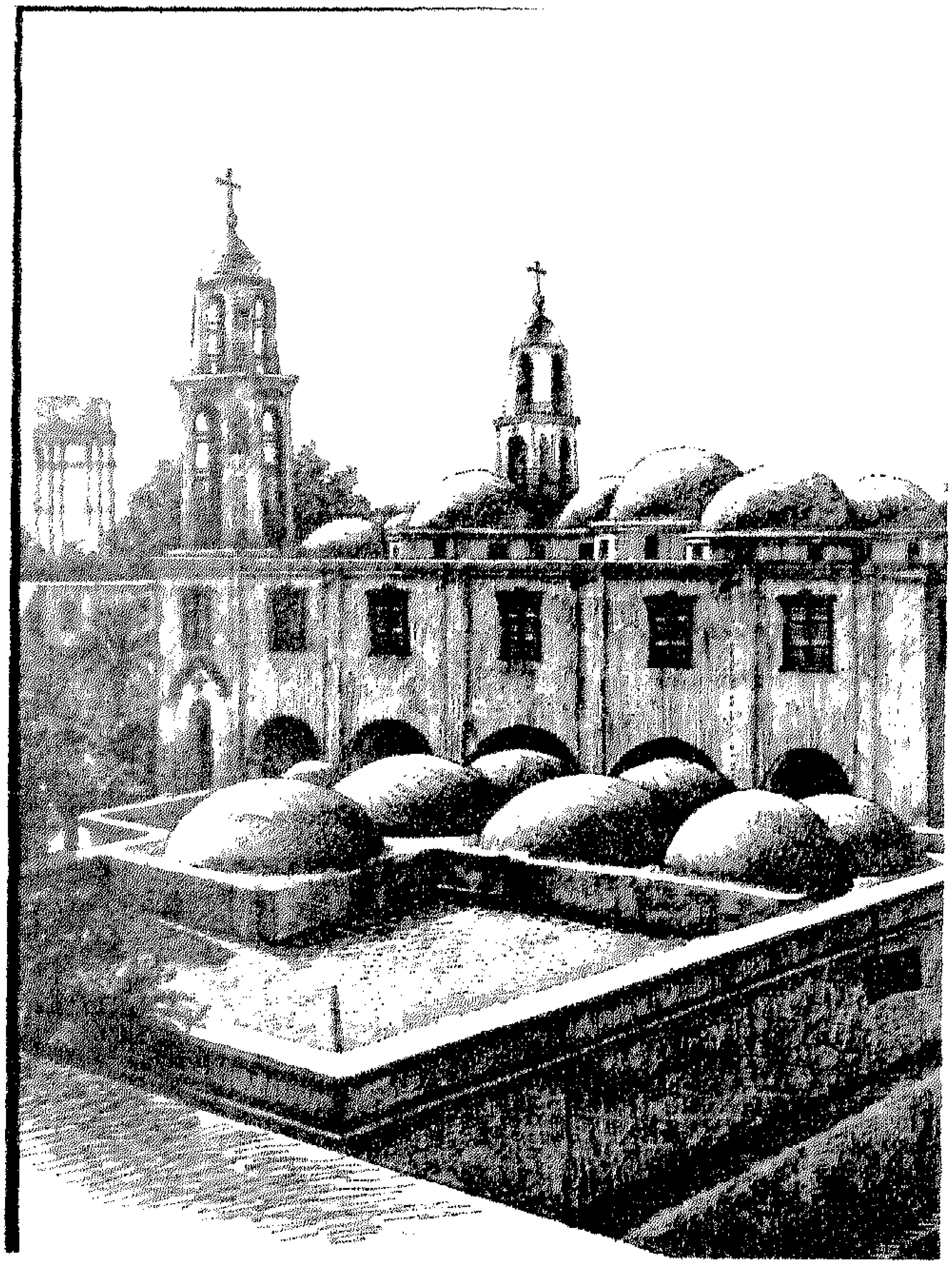


(1) st. Mercurius district (2) Aque duct (3) Mosque of Amr ibn al–as. (4) Armenian monastery (5) Maronite monastery (6) church of st. Sergius (7)church of the holy virgin al- mullaqa (8) chnrch of st. – George (9) church of st. Barbara (10) Romam Gate.

شكل (٢-٣٣)

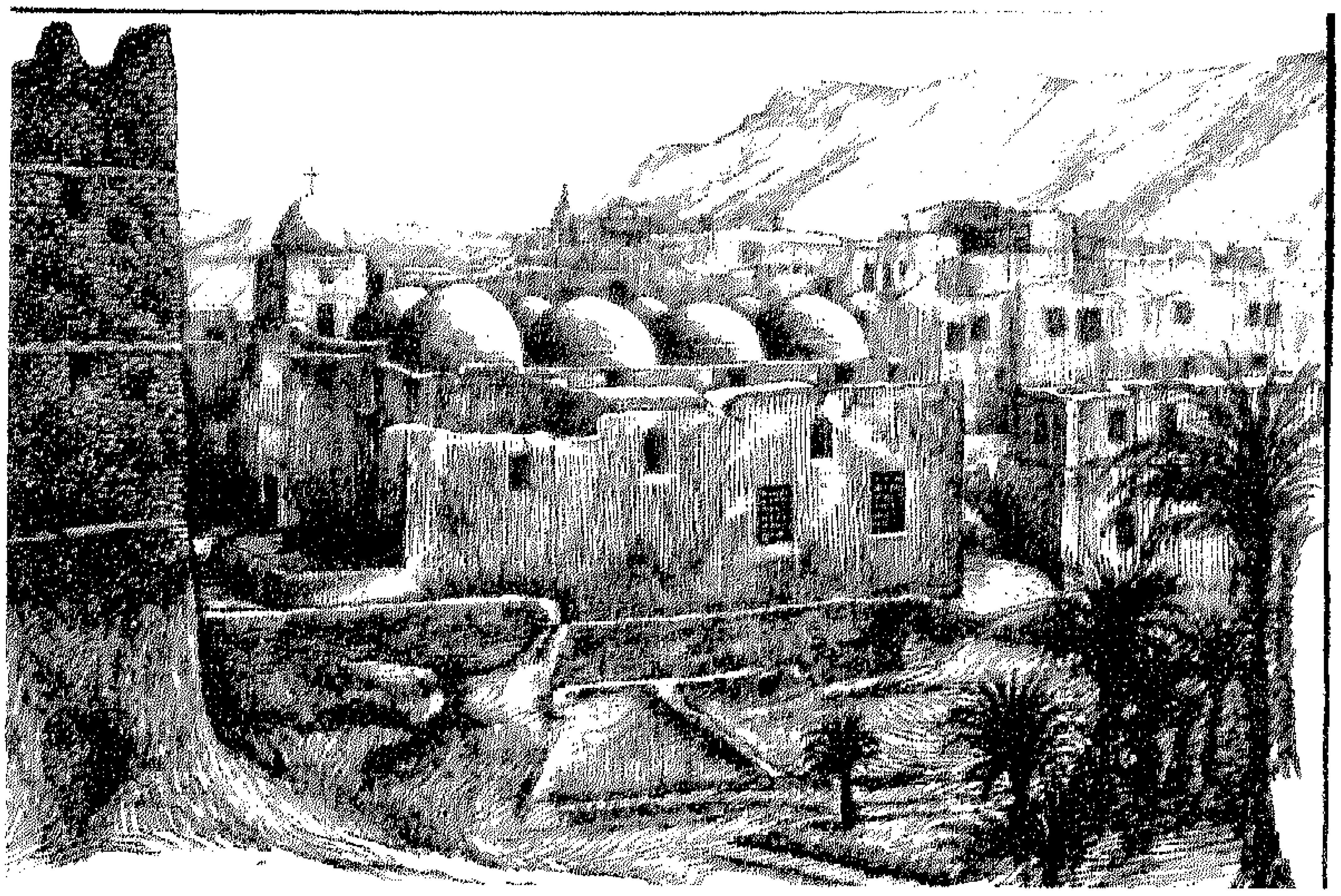
تحليل للقاهرة القديمة

(Michel Jullien, L'Egypt – souvenirs bibliques et chrétiens "1891")



شكل (٢-٣٤)

كنيسة الدير المحروق - أسيوط (الشيمى)

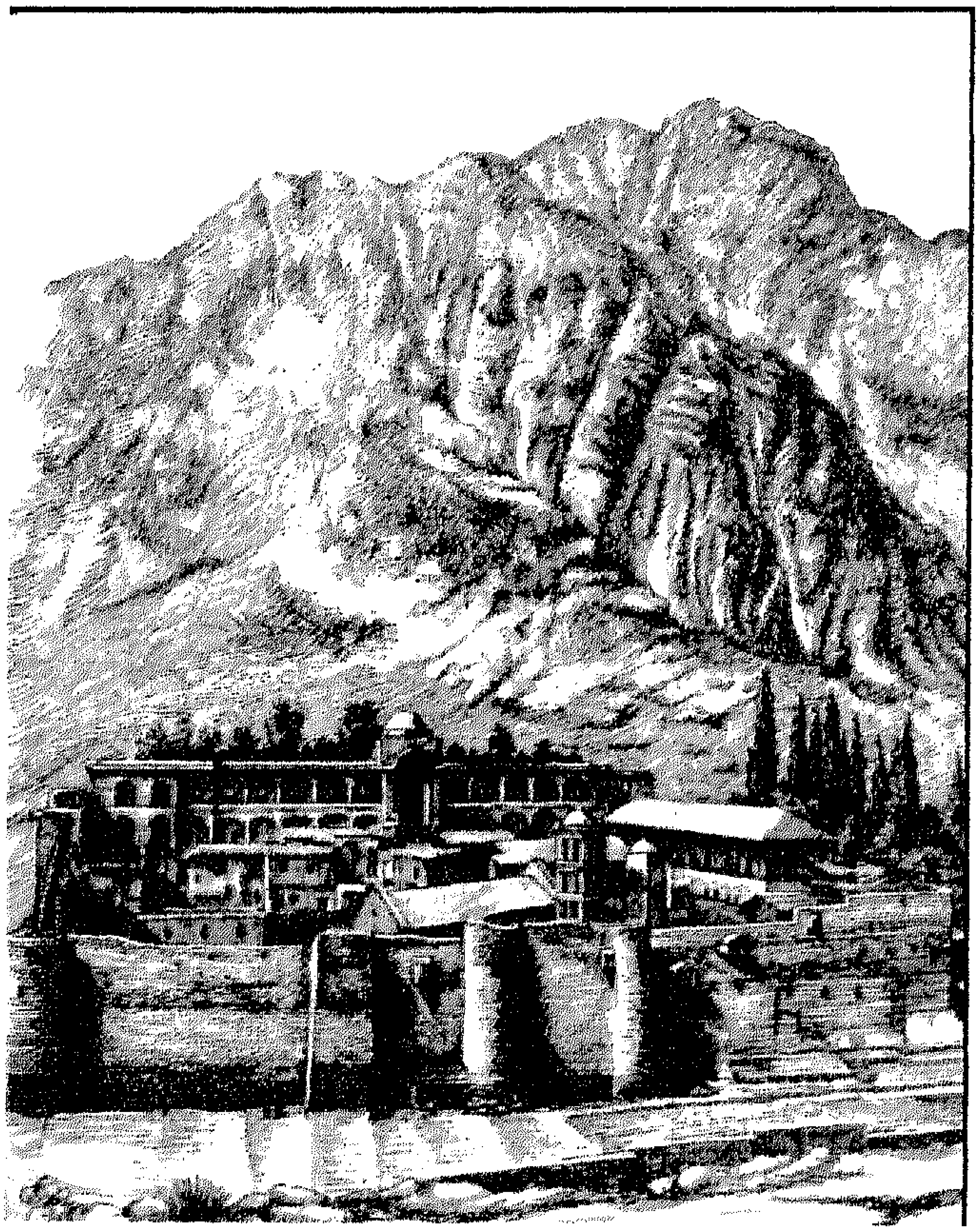


شكل (٢-٣٥)

دير سانت بولا – البحر الأحمر (الشيمى)

وبدخول الاغريق والرومان مصر انتقل المعماري اليوناني والروماني إلــى مصر حاملاً فكره وعلمه الذي انعكس على المنشآت العامة التي أقامها خاصــة في الاسكندرية العاصمة أو الحصون التي أنشأها في جنوب القاهرة، ولــم يســتطع المعماري اليوناني أو الروماني أن يغير من العمارة المصرية التـــي استمرت حتى دخول المسيحية تتمثل أساساً للعمارة القبطية التي تعتبر حلقــة الاتصــال بــين الفــن الفرعوني والفن الاسلامي بعد ذلك. فقد حول المعمـــاري المصـــري المعابد الوثنية إلى كنائس ونقش الصلبان على أبوابها وأعمدتها وغير صور الآلهة بصور القديسين، إلى أن دخلت أنماط أخرى من التصـــميمات المستمدة من الطراز البازيليكي المأخوذ من المباني اليونانية أو الـــرومانية أو الطـــراز البيزنطي فيما بعد والتي شيدها مهندسو الامبراطور قســطنطين. وفي هذا العصر بدأ الصانع الحرفي في مصر يتقن الصناعات الخشـــبية مـــن حشوات مطعمة بالعاج والأبنوس في أشكال هندسية متداخلة كانـــت أســـاس للفنون الإسلامية فيما بعد، كما ظهر المذبح بتجويف الكنيسة فكان أساس للمحراب بعد ذلك في المساجد في عصر الأمويين والعباسيين من بعدهم، كما أتقن الصانع المصري استعمال الفسيفساء من قطع الرخام بألوانه المخـــتلفة وأشـــكاله الهندســـية المتداخلة التي انتقلت من العمارة القبطية إلى

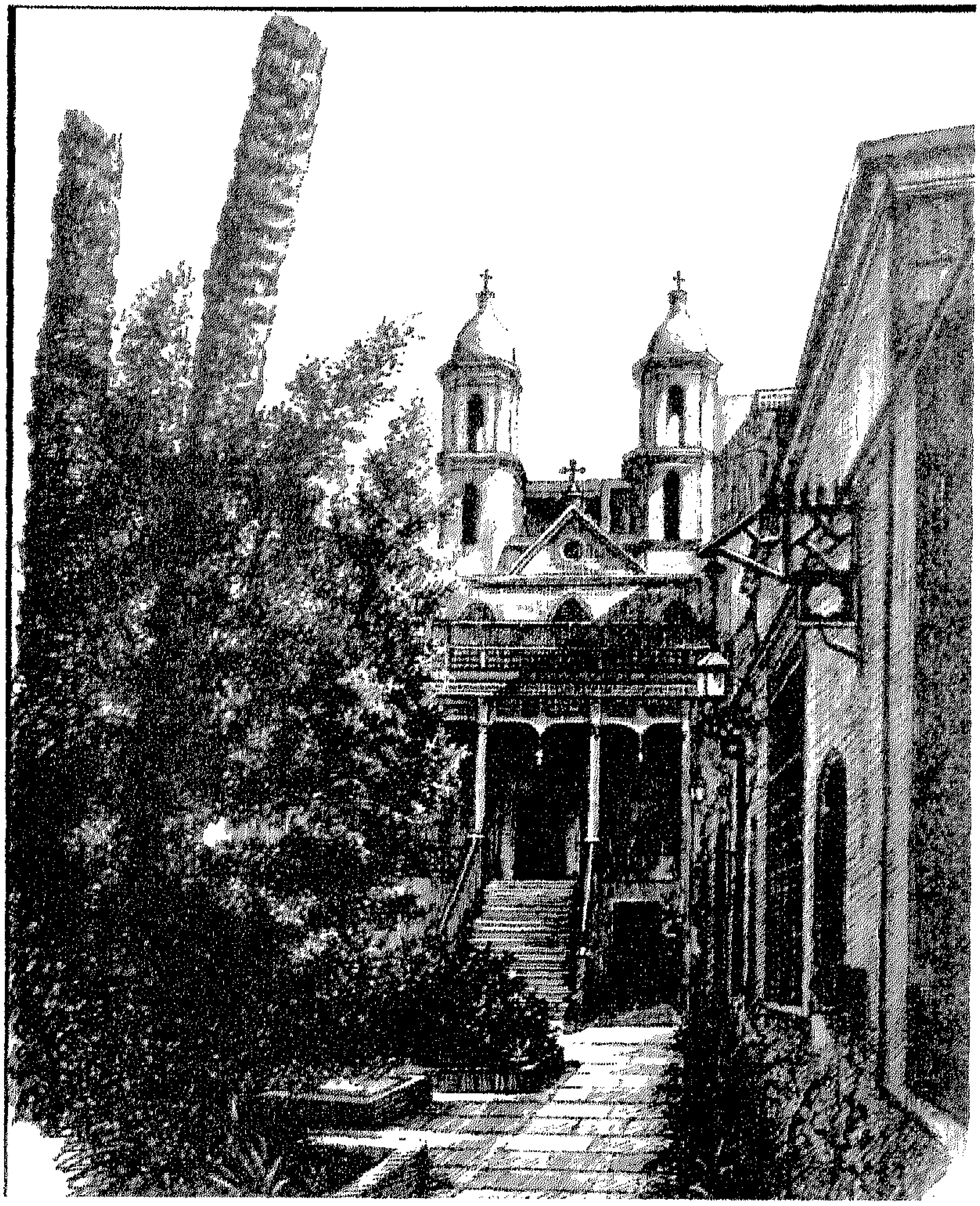
العمارة الاسلامية في نفس الوقت أو هي معالم فنية مشتركة بين العمارتين(١) شكل (٢-٣٦) ، شكل (٢-٣٧) ، شكل (٢-٣٨) ، شكل (٢-٣٩).



شكل (٢-٣٦)

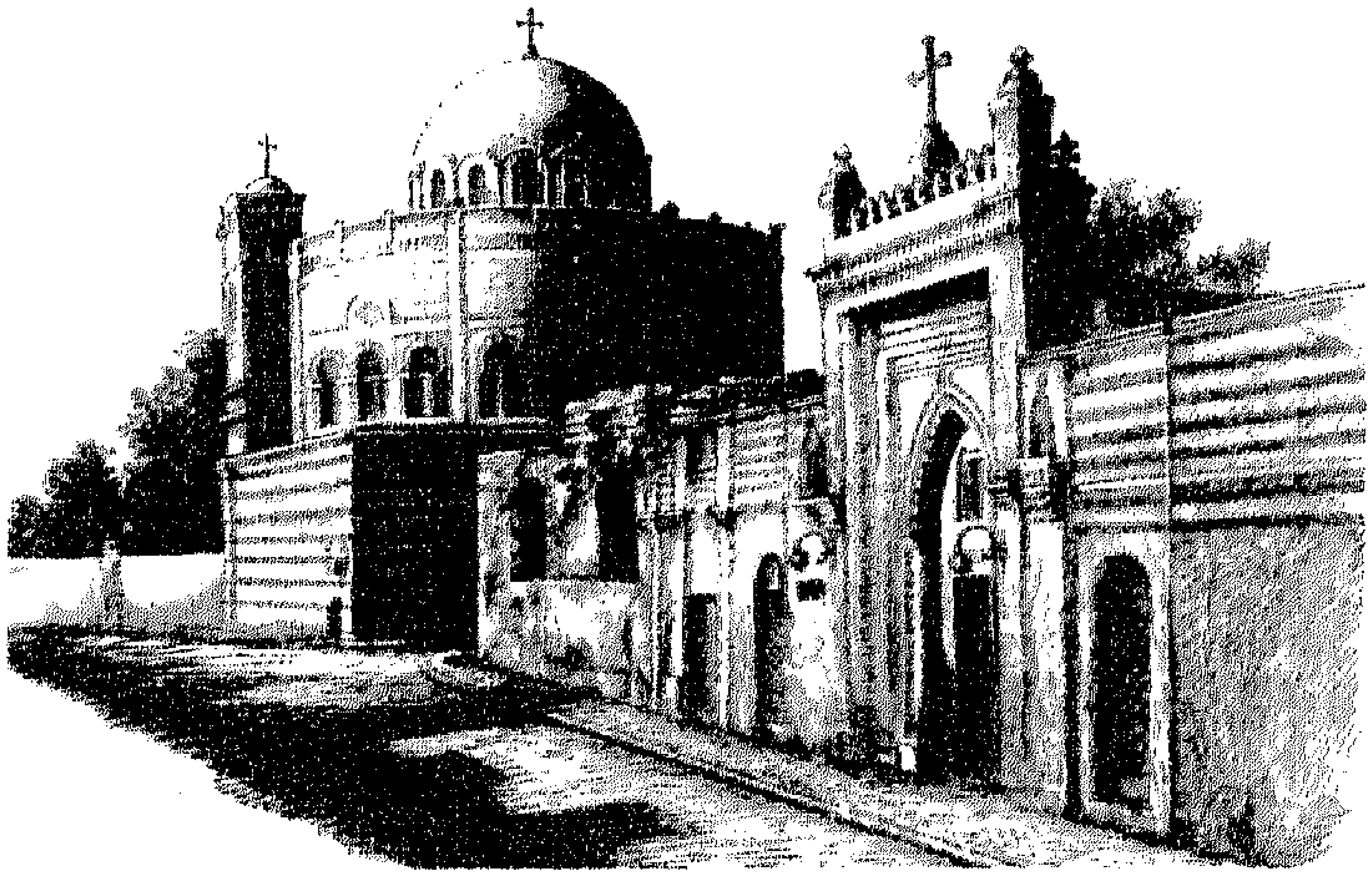
دير سانت كاترين – سيناء (الشيمى)

(١) *Massimo caponi, Christian Egypt, The American University in Cairo press, 2002.*



شكل (٢-٣٧)

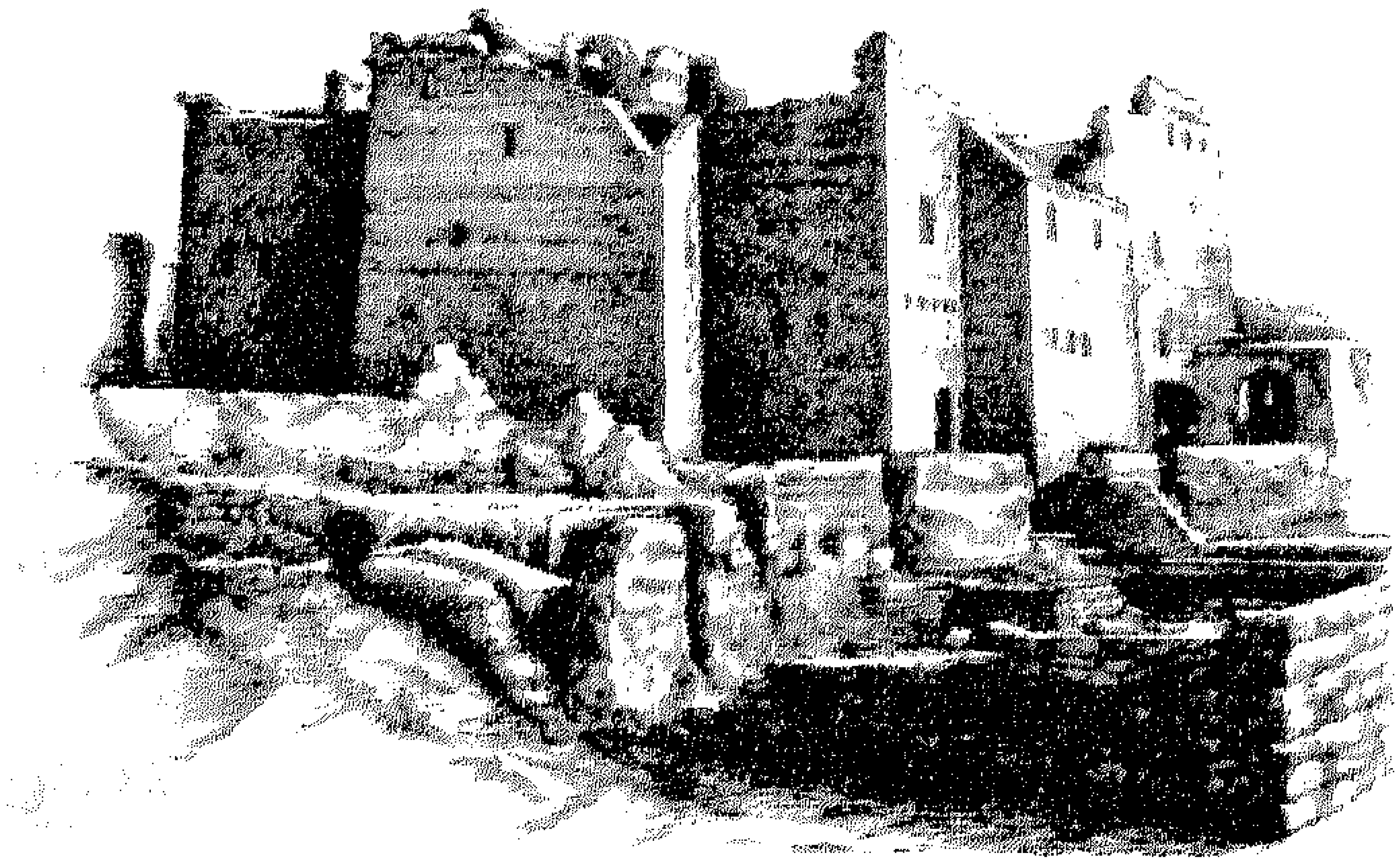
الكنيسة المعلقة من أقدم كنائس مصر - الفسطاط (الشيمى)



&

شكل (٢-٣٨)

كنيسة سان جورج – الفسطاط (الشيمى)



&

شكل (٢-٣٩)

دير سانت سيميون – أسوان (الشيمى)

٢/٤- الحضارة الإسلامية

الفلسفة / العقيدة الإسلامية:

العقـيدة الإسـلامية أساسـها الإيمان بالله الواحد الذي لا شريك له وبالرسـول محمـد عليه السلام كخاتم الأنبياء ومعجزته القرآن الكريم الذي يعتبـر زاخـرا بأنواع العلوم والمعارف ويحمل بين دفتيه برهان كمال وآية اعجازه.

العمارة كانعكاس للعقيدة:

اخـرج الدين الاسلامي عمارة مرتبطة بالدين، الأمر الذي أدى إلى تحول في العمارة نتيجة التحول إلى عقيدة تجريدية تتلائم مع الإسلام.

تحول في العمارة[١]:

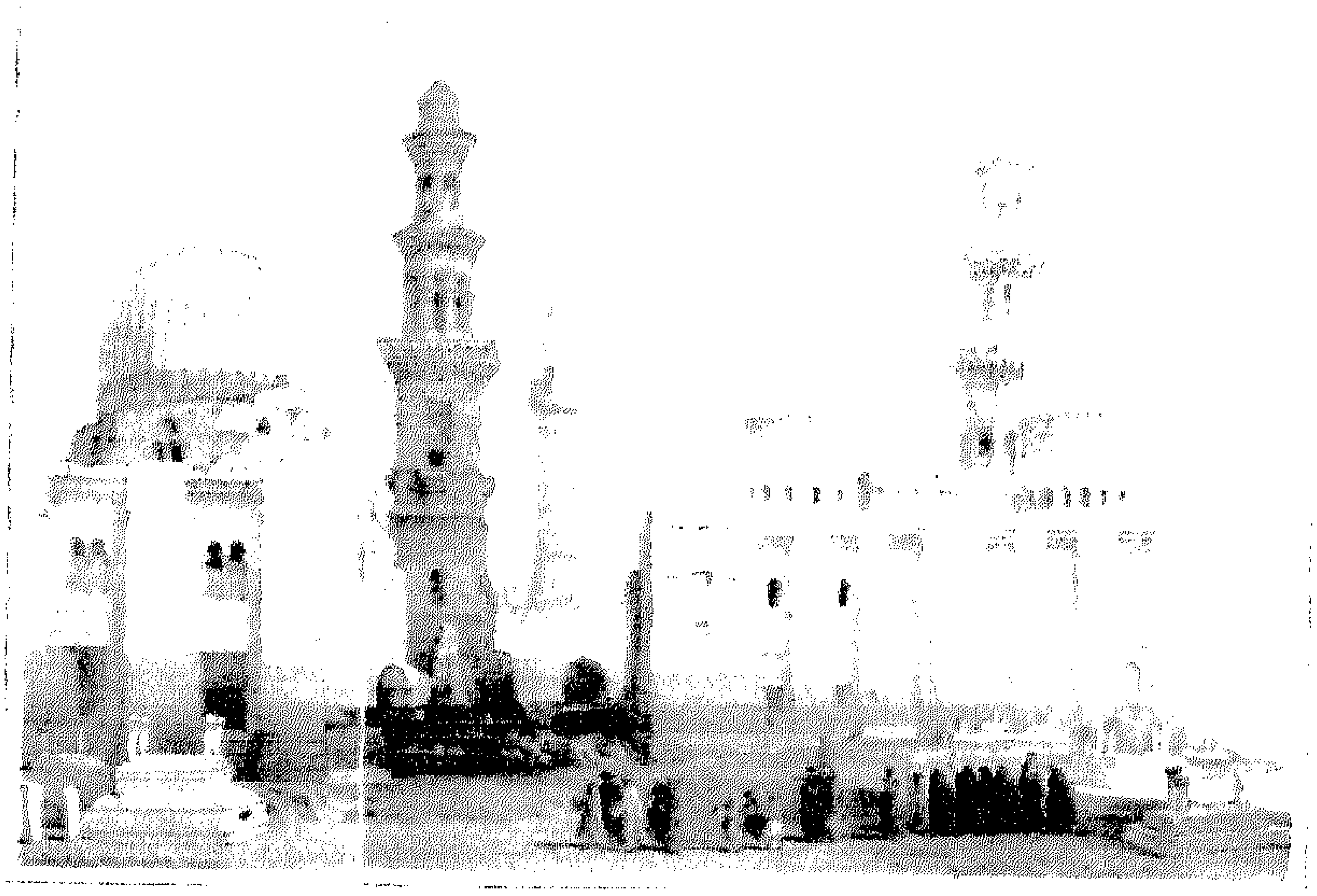
ظهـر الإسلام في الجزيرة العربية، وانتشرت الدعوة، وتتابع الخلفاء حتـى عهد بني أمية، وذلك في القرن السابع الميلادي (الأول الهجري) حيث بـدأت أول الأعمـال المعماريـة ذات الطابع الاسلامي التي بناها المسلمون اعـتمادا علـى خبرتها الخاصة، وخبرة غيرهم من الأمم التي تعرفوا عليها وعلى معمارها أثناء فتوحاتهم لنشر الدعوة. وقد تطور فن العمارة الاسلامي حتى وصل إلى ذروته في القرنين الثالث عشر والرابع عشر.

وممـا هـو جديـر بالملاحظـة أن فـن العمارة الإسلامي بدأ في الأضـمحلال أمـام مد الحضارة الغربية، ومع تغلغل الاستعمار الغربي في القـرن التاسع عشر والقرن العشرين، وكان ذلك أحد الاسباب التي أدت إلى "فقدان الهوية المصرية".

لقـد كان لأتساع الدولة الإسلامية واختلاف البيئات وطرق البناء أثر في تعدد الأساليب والطرز المعمارية للوظيفة الواحدة، وذلك من حيث المظهر ولـيس الجوهـر. وهـذه الوظائف الأساسية المتعددة والمتحددة قد ضمنتها الضـرورة لسـياق الحياة اليومية للفرد والجماعة المسلمة، ومنها: المسجد، الرباط، القع والأسوار، التكايا، المدارس، السبيل الكتاب، الخانات والوكالات، الأسواق أو القيثاريات، البيمارستانات، الحمامات، القصور والبيوت الكبيرة، الضريح، المشهد، المساكن،......... الخ شكل (٢-٤٠).

---

(١) *Caroline williams, Islamic Monuments in Cairo, the Americen University in Cairo press, 2002.*

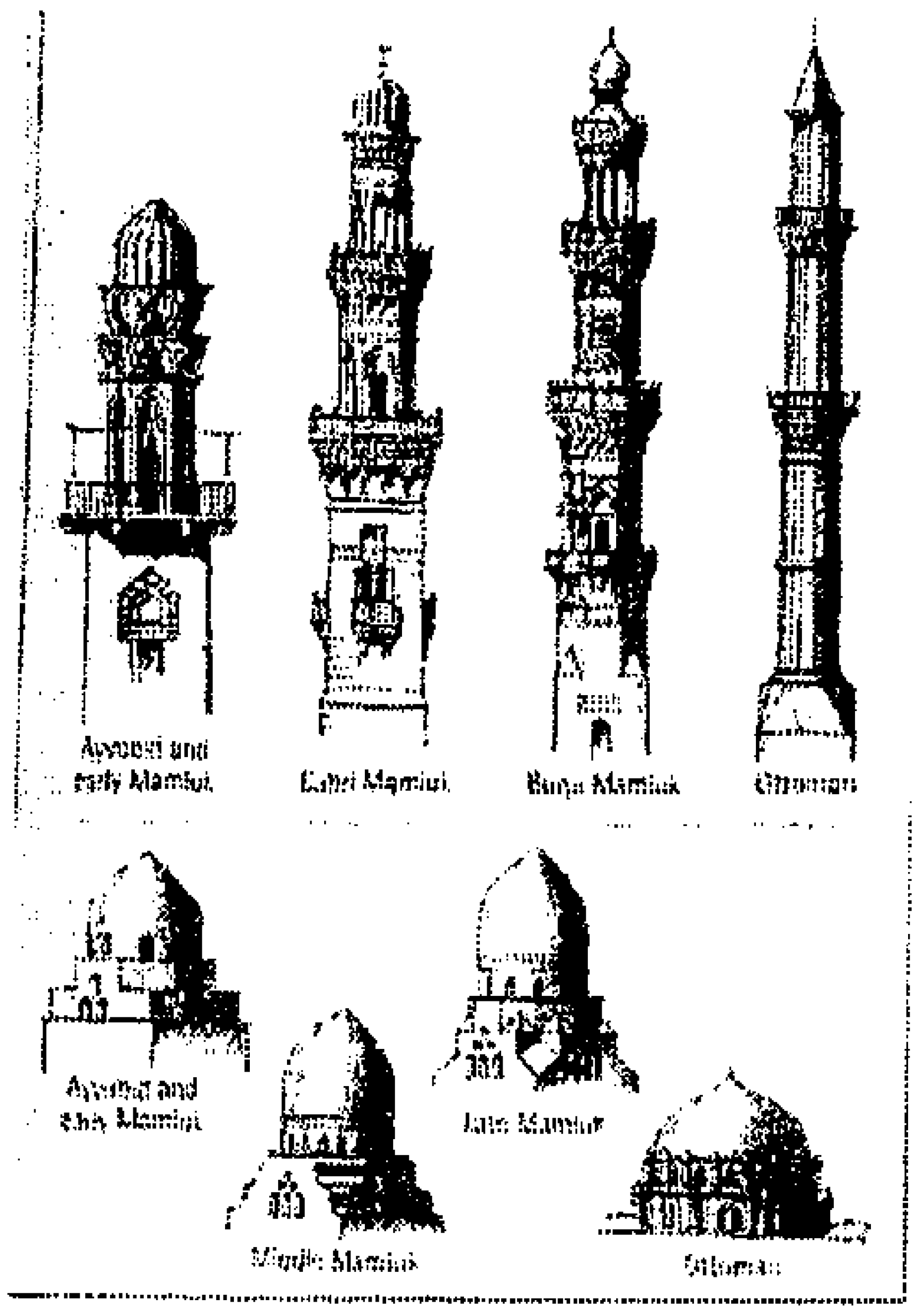


شكل (٢-٤٠)

مقابر المماليك (*David Roberts*)

كمـــا ظهرت عناصر معمارية تكررت في عهود مختلفة، وأصبحت مـــن ســـمات العمـــارة الاسلامية، ومنها الأعمدة والتيجان، المآذن، القباب، المداخل، العقود، المقرنصات.[1] شكل (٢-٤١)

(١) *Caroline williams, Islamic Monuments in Cairo, the Americen University in Cairo press, 2002.*



شكل (٢-٤١)

أنواع من المآذن والقباب (*Islamic Monoments in Cairo*)

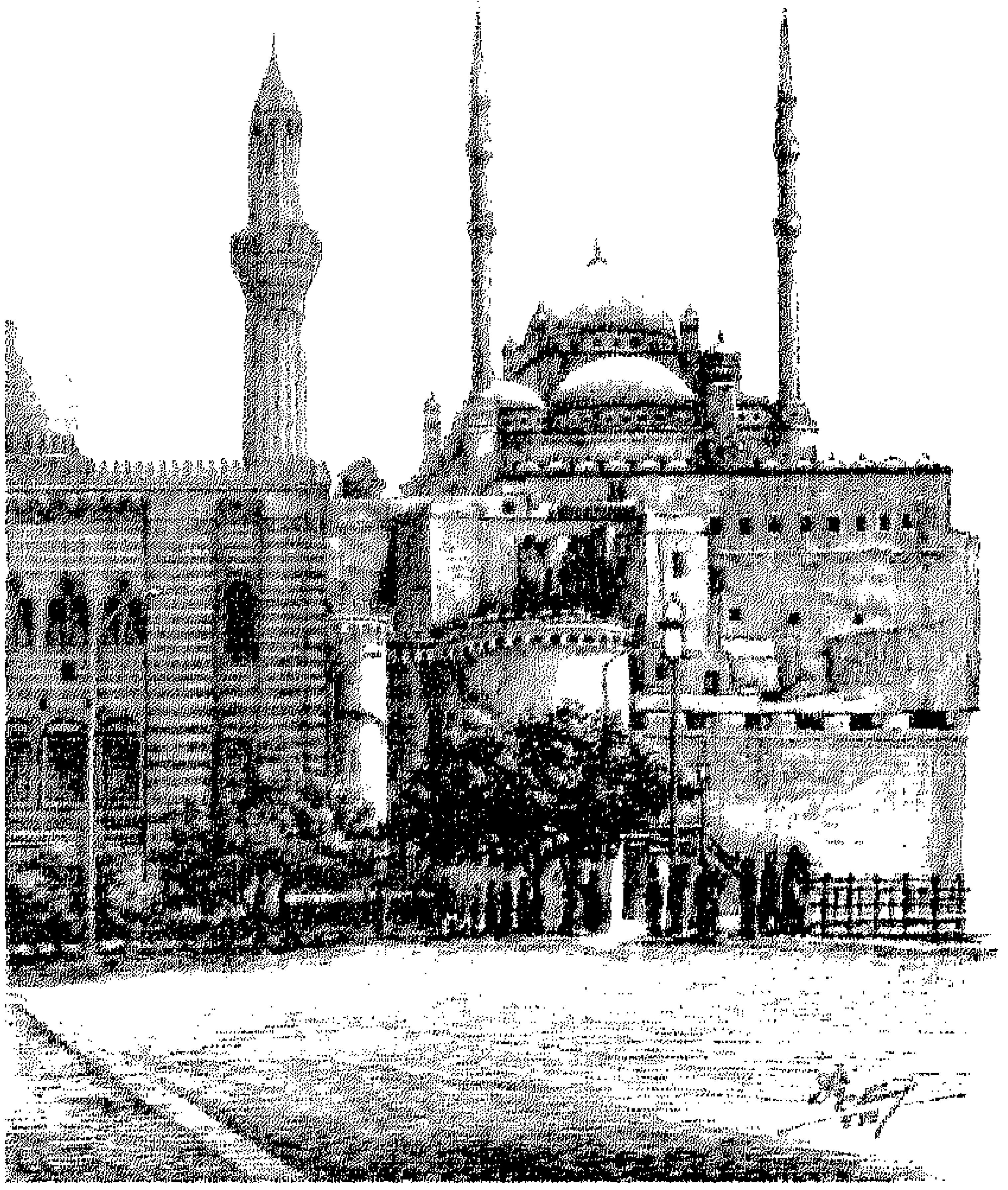
أنواع من المآذن والقباب:

نماذج للأعمال:

كانــت فترة المماليك (١٢٥٠-١٥١٦م) من أغنى الحقب المعمارية والغنية، وخصوصا في مدينة القاهرة، وذلك رغم المشاكل السياسية التي اتسم بهـا هذا العصر، وقد كانت المدارس والأضرحة جزءا من المدينة، كما هو الأمــر في مسجد الظاهر بيبرس البندقداري، ثم مجموعة المنصور قلاوون، ومسجد السلطان حسن وضريحه، ثم مسجد ومدرسة السلطان الظاهر برقوق.

وممـا هو جدير بالملاحظة أن في القاهرة مساجد كثيرة بعضها يمثل تحفا معماريا وفنيا أصيلة، مثل جامع عمرو بن العاص، وجامع ابن طولون، وجامــع السـلطان حسـن، وجامــع محمــد علــى بالقلعــة،...... الخ.[١] شكل (٢-٤٢)

(١) *Andre Raymand, the glory of Cairo, the American university in Cairo press, 2002.*



شكل (٢-٤٢)

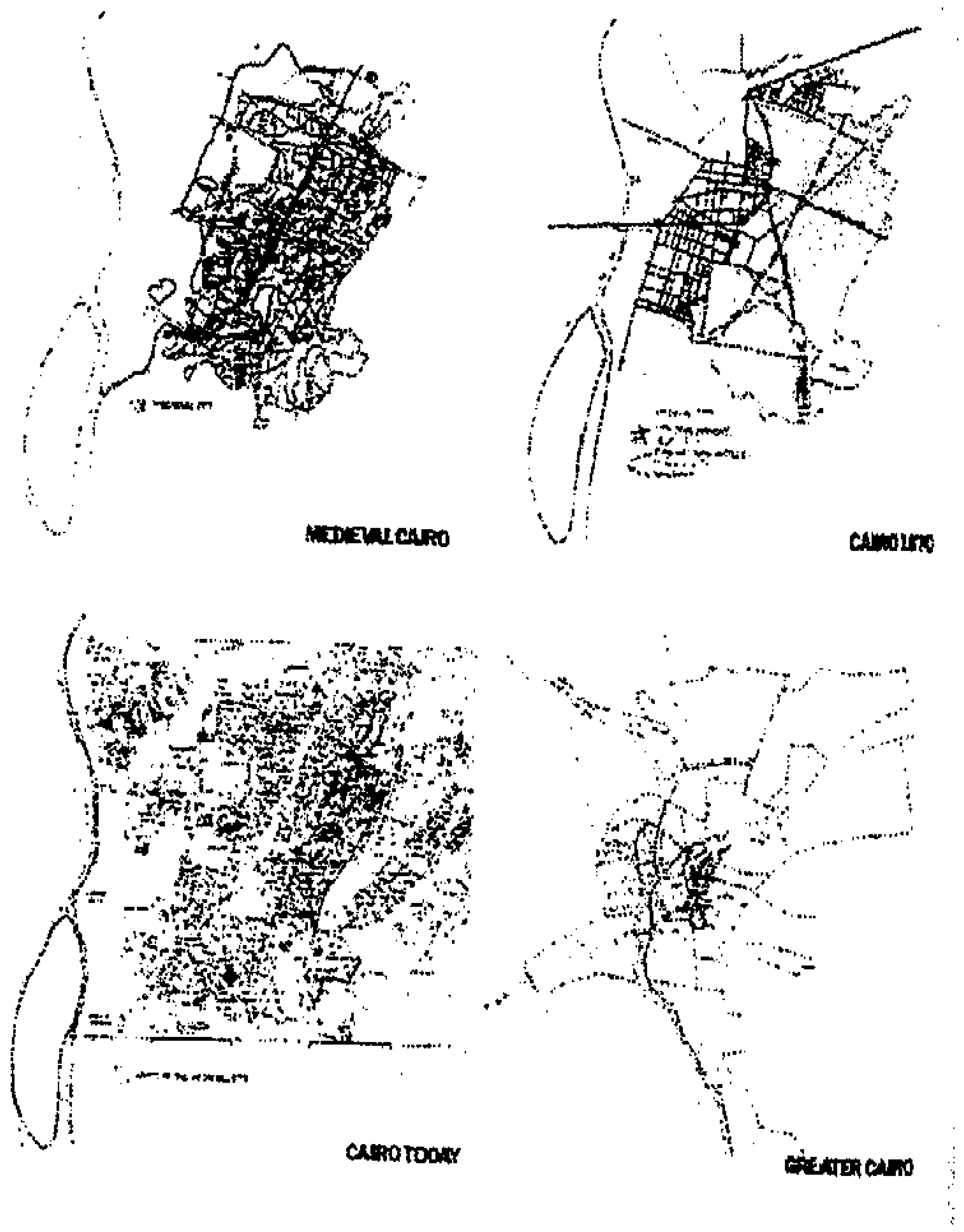
جامع على بالقلعة (الشيمى)

٢/٤/١- بناء الشخصية المعمارية في مصر بعد الفتح الإسلامي

القاهرة - خلفية تاريخية:

تـتألف القاهـرة الحالية من أربع مدن قديمة، وكانت كل واحدة منها عاصـمة حقبة من الزمن، وتعاقبت في الظهور الواحدة تلو الأخرى، وتمثل كـل مـنها طور في حياة العهد الإسلامي في مصر، النظم السياسية والحياة الاجتماعـية والاقتصـادية بها. وهذه المدن هي الفسطاط، العسكر، القطائع، المعـزية. والمشـاهد أنهـا جميعا تقع فيما بين شاطئ النيل الشرقي وتلال المقطـم. وكان طبيعيا أن تلي الواحدة تلو الأخرى ناحية الشمال، أو بعبارة أخرى أن يكون نمو القاهرة وامتدادها من الجنوب إلى الشمال ما دامت تلال

المقطم تقف حائلا دون نموها وامتدادها نحو الشرق والنيل يعوق نموها نحو الغرب.[1] شكل (٢-٤٣)



شكل (٢-٤٣)

تطور نمو مدينة القاهرة (*UIA, International Architect Magazine*)

وهـــذه الفترة تمتد منذ الفتح الإسلامي لمصر عام ٦٤١ ميلادية إلى بدايات القرن التاسع عشر.

دخـــل الإسلام مصر على يد عمرو بن العاص عام ٦٤١م حيث شيد أول مستوطنة إسلامية في عام ٦٤٢م لتكون مركزا للحكم. وقد خططت مدينة الفســطاط حول الجامع الكبير وأقام عمرو بن العاص بجواره داراً له وأسند توزيـــع الخطـــط بين جماعات القبائل التي تكون جنده. وامتدت المدينة حول الجامـــع شـــرقاً وشمالاً وجنوبا إذ كان يحدها غرباً نهر النيل وظهرت مباني المدينة من الطوب أو الحجر واستكملت مرافقها من أسواق ومساجد وحمامات وميـــناء على النهر. وكانت المدينة للايواء أكثر منها للاستقرار والمغالاة في

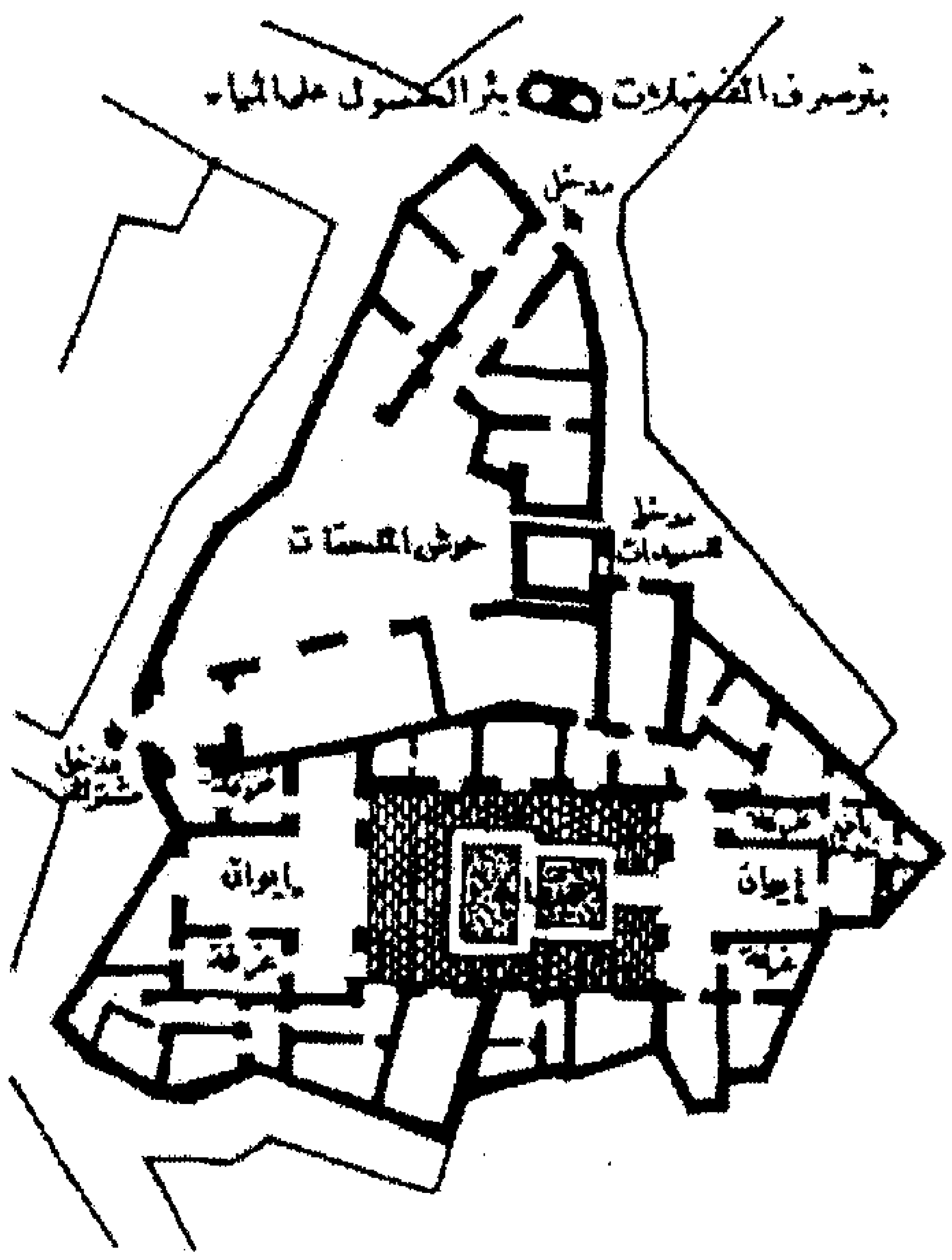
(١) خالديزل، العلاقة بين القيم وصياغة المفاهيم الحاكم، مرجع سابق ، ص ١٤٧

البنيان. فكانت الدعوة الإسلامية وارساء قواعد الحكم وغرس القيم الدينية هي الشـغل الشاغل عند الولاة، ولم تتخذ المدينة في ذلك أية صيغة شكلية مميزة عن التقسيمات التنظيمية للمخيمات أو الخطط. ووصفها بالإسلامية هنا وصف للمجـتمع الذي أقام فيها. ثم جاء العصر الأموي في نهايته وتعرضت المدينة إلى التخريب عندما دخلت جيوش العباسيين لمطاردة آخر ولاة الأمويين الذين عمـدوا إلـى تخريب هذا العمران حتى لا ينعم به العباسيون، وبعدها استقر العباسيون في مصر عام ٧٥٠م وبدأوا في إقامة مدينة لهم في شمال الفسطاط سميت بالعسكر عام ٧٥٢م لايواء جند العباسيين وعساكرهم. وهنا يقف الفكر في المعالجة الدينية لهذه الظاهرة التي غزا فيها العباسيون الأمويون وخربت فيها الديار(١).

وظلـت العسـكر داراً للامارة العباسية وشيدت فيها الدور العظيمة كظاهـرة من مظاهر الأبهة العباسية، حتى عام ٨٧٠م حين أسس أحمد ابن طولـون فـي الطرف الشمالي من العسكر مدينة القطائع لتكون مقراً لحكمه ومقراً لجنده وحاشيته، وأقام قصره عام ٨٧٠م ثم بدأ في تأسيس مسجده وأتم بـناؤه عـام ٨٧٩م، ويعني ذلك أن هذه المستوطنات السكنية التي أقيمت في مصر كانت كمتتالية عمرانية تمتد من الجنوب إلى الشمال يختص كل خليفة أو والي بواحدة منها اظهاراً لقدرة وإيواءا لجنده. ولم تشهد هذه المتتالية نمواً مركزيا يعبر عن الاستمرارية أو الاستقرار. وإذا كانت هذه الظاهرة طبيعية لبـناء المسـتوطنات العسكرية للفاتحين لمصر على مراحل متتالية فإنها لم تـنعكس علـى المستوطنات السكنية القديمة الموجودة في مصر والتي دخل أهلهـا الإسلام. وإذا كان عمرو بن العاص قد بدأ ببناء المسجد ثم بنى داره بجـواره فـإن أحمد بن طولون قد بنى قصره ثم بنى المسجد وبينهما ميدان واسـع، وهـنا يظهر الاختلاف في الفكر والمنهج الذي انعكس على التشكيل العام للمدينة، كما يتضح أن الخليفة أو الوالي القادم إلى مصر كان ينقل معه بعض الملامح المعمارية النابعة من موطنه الأصلي كما ظهر في جامع أحمد بن طولون من زخارف جصية وشكل المئذنة واستعمال الطابوق ومنها صدى للطرز التي ظهرت في مدينة سامرا في الشرق، عاصمة الخلافة العباسية في ذلك الوقت. شكل (٢-٤٤)

---

(١) *Andre Raymond, the glory of Cairo, Previous reference.*



شكل (٢-٤٤)

منازل الفسطاط (عبد الباقى ابرهيم، ١٩٨٧)

ومـــرة أخـــرى تبدأ حملة أخرى عام ٩٠٤م، أرسلها المستكفي بالله بقيادة محمد بن سليمان الذي اقتحم قطائع ابن طولون وقتل أهله وهدم قصره ثـــم سكن الفسطاط، وتبعه في ذلك باقي الولاة العباسيين والاخشيدين، إلى أن قـــدم الفاطمـــيون من الغرب بحملة أخرى عام ٩٦٩م بقيادة جوهر الصقلي وأقامـــوا القاهـــرة في الشمال الشرقي للقطائع وحصنوها بالأسوار وقصروا الاقامة فيها على الخليفة وحاشيته وحرسه وحرموا سكناها على سائر الشعب، واستمر عمران القاهرة في ازدياد داخل أسوارها وأقيم فيها جامع الأزهر عام ٩٧٢م، والمبانـــي الفخمـــة والأسواق الكبيرة التي كانت ملكا خاصا للخليفة، وهكـــذا عزل الوالي نفسه عن الكيان العمراني للمجتمع كما بنى له قصرين أحـــداهما للإقامة والآخر للحكم يصل بينهما ممر سفلي تحت الأرض حرصا علـــى خصوصـــيته وأمنه، بعكس ما كان في تل العمارنة من قبل حيث كان الاتصال بين قصري الإقامة والحكم عن طريق جسر علوي به مقصورة يطل مـــنها القائد على جنده. وعلى بعد من القصرين بنى الجزء الأول من الجامع

الأزهر عام ٩٧٢م. وهكذا ظهر التحكم في بناء قاهرة الفاطميين التي امتدت رقعتها بعد بناء سور بدر الجمالي. واستمر الحال إلى أن جاء صلاح الدين الأيوبي من الشرق ليوحد القاهرة مع الفسطاط في تجمع واحد بعد حريق الفسطاط على يد عموري ملك بيت المقدس عام ١١٦٩م، وكما وحد صلاح الدين الأيوبي المدن المتتالية بالقاهرة ووحد أيضاً المسلمين حوله لصد الغزوة الصليبية على فلسطين. ثم جاءت من بعده دولة المماليك ثم الدولة العثمانية من الشمال(١).

وعلى مر هذه الفترة من التاريخ انتقلت إلى مصر العديد من الانماط المعمارية على يد الفاتحين تعبر عن الملامح المعمارية التي ظهرت في مواطنهم الأصلية، سواء أكانت هذه الملامح نابعة من البيئة المحلية أو متأثرة بمخلفات العمارة اليونانية أو الرومانية في هذه الدول أو صادفها المسلمون في فتوحاتهم. وإذا كان جامع عمرو بن العاص الذي أقامه في مدينة الفسطاط هو أول عمل معماري بناه المسلمون في مصر، فقد بناه على مساحة مربعة من الأرض وقامت حوائطه المبنية من الطوب اللبن على أسس من الحجر وله سقف من الجريد على ساريات من جزوع النخل، وكان في الامكان بناء حوائطه وقوائمه من الحجر وسقفه من الخشب إذا كان الهدف هو بناء صروح معمارية، ولكن كان الهدف أولاً إقامة حكم الله في الأرض بأبسط المواد وأسهلها وأكثرها تواضعاً، فلم يكن له مآذن كما لم يكن فيه محراب مجوف كغيره من المساجد التي بنيت في عصر الرسول صلى الله عليه وسلم. إلا أن في عصر الأمويون بين ٦٥٨ و٧٥٠م وعلى يد مسلمة بن مخلد بنى أربعه صوامع فوق أركان الجامع الاربعة عليها أربع مآذن وأضاف قرة بن شريك إليه بعد ذلك المحراب المجوف، فكانت أول عناصر معمارية تضاف إلى مسجد عمرو بن العاص أخرجته من صورته الأولى.. بدأ الاهتمام بالعمران وبناء الصروح المعمارية أكثر من ترسيخ الدعوة الإسلامية أو قد تكون هذه الظاهرة من ظواهر التحضر التي بدأت تظهر في العصرين الأموي والأيوبي(٢).

لقد ظهر الانحراف عن العقيدة عند بعض الولاه كما ظهر في عصر خمارويه بن أحمد بن طولون حيث بالغ في العمارة والفن وتبذل في الترف

---

(١) عبد الباقى إبراهيم، المنظور التاريخي للعمارة فى المشرق العربى، مرجع سابق، ص ٣٢.

(٢) *Caroline williams, Islamic Monuments in Cairo, Previous reference*

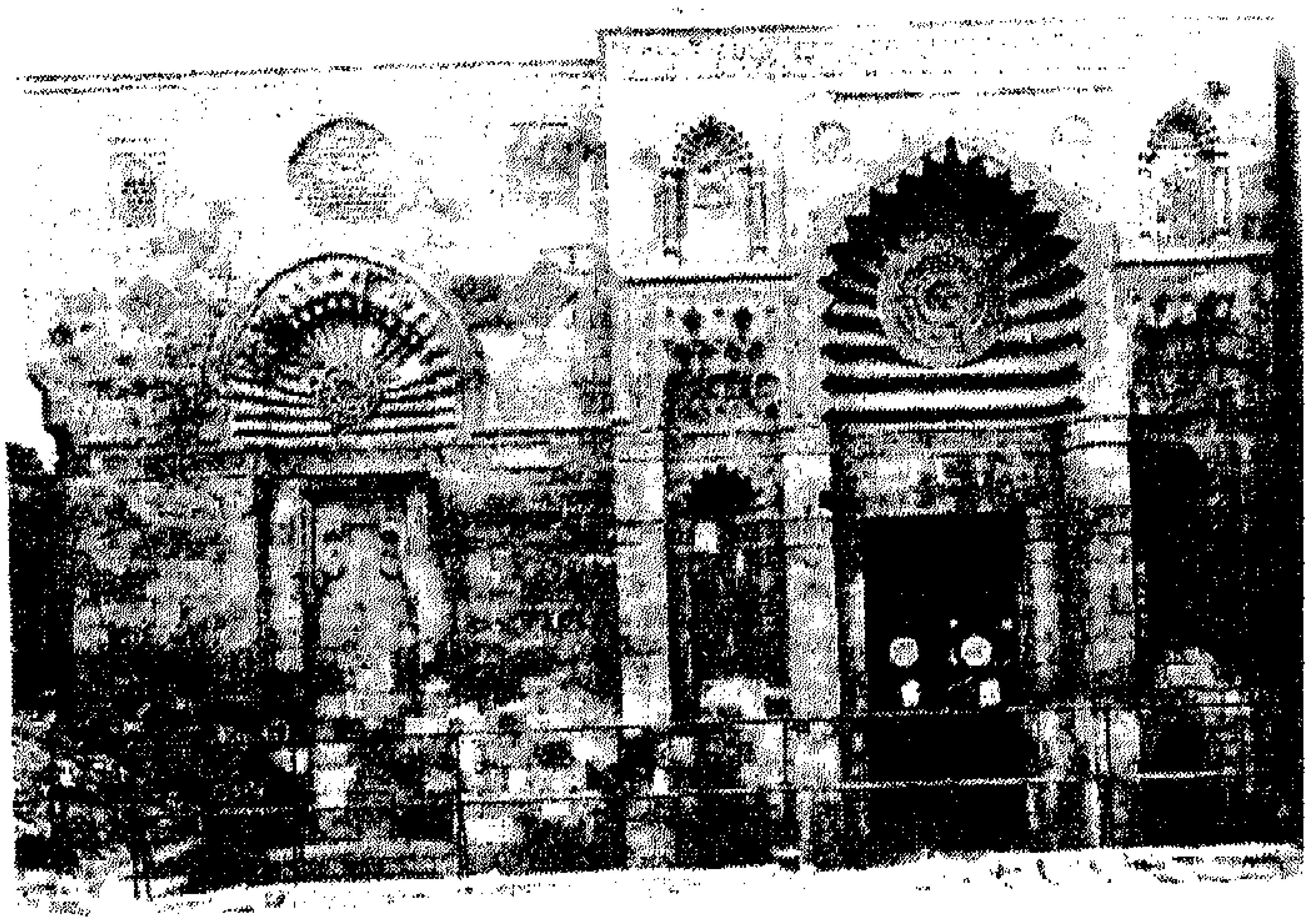
والــزينة خاصـــة في مقره الذي كسى حوائطه بالذهب الخالص ونقش عليها الصور وأقام بقصره بحيرة من الزئبق وحديقة كتبت على بساطها أبيات من الشعر بالنــباتات، إلى أن جاء محمد بن سليمان وبأمر من الخليفة العباسي ليدمــر ويمحو كل آثار للطولونيين ما عدا الجامع.. وقد يكون في ذلك خشية على العقيدة أو يكون فيه خوفاً من الاستقلال بمصر. ومع ذلك فإن هذا الترف والبذخ المعماري ليس من قيم العقيدة ولا يمكن أن يوصف بالإسلامية.

ونظرة أخرى إلى موقع المساجد في المدينة.. فإذا كان مسجد عمرو بــن العــاص يمثل المركز الديني، فإن مسجد أحمد بن طولون أقيم في وسط القطائع على مساحة كبيرة من بيت الحاكم، كما أن الجامع الأزهر شكل (٢-٤٥) كــان يمثل الركن الجنوبي الشرقي من القاهرة المعزية حيث بناه جوهر الصــقلي عــام ٩٧٢م، ثم تبعه العزيز بالله في بناء جامع الحاكم عام ٩٩٠م على الطرف الشمالي للمدينة، ثم تبعه الآمر بأحكام الله وبنى جامع الأقمر في مكان آخر عام ١١٢٥م شكل (٢-٤٦) ، وهكذا كان كل حاكم يشيد له جامعاً تخلــيداً لاســمه، وفي عصر الفاطميين كذلك ظهرت عمارة المدافن كما في أســوان ومســجد الجيوشي بجبل المقطم، وعمارة الأضرحة وإن كانت من المعــالم المعماريــة الفنية إلا أنها لم تكن في العقيدة الإسلامية، وهنا يفصل الفصــل بــين العمل المعماري كأثر بنى في أي ظرف من الظروف والعمل المعماري كنتيجة لمتطلبات عقائدية يمكن أن يحمل معها الصفة الإسلامية.



شكل (٢-٤٥)

جامع الأزهر من الداخل (*lehnert and Landrock*)



شكل (٢-٤٦)

جامع الأقمر (*The glory of cairo*)

وإذا كانت القاهرة قد زخرت بالدور الضخمة والمنازل الرحيبة والأسواق الممتدة في عصر الدولة الأيوبية حيث أمر صلاح الدين عام ١١٦٧م ببناء سور يحيط بالقاهرة متضمناً المدن السابقة لها، فقد تأثرت عمارة هذه الأسواق بعمارة الأسوار عند الصليبيين واشترك في بنائه ألوف من الأسرى الروم.

وإذا كانت الفترة التالية وهي عصر المماليك (١٢٥٠-١٥١٧م) سواء المماليك البحرية من الأتراك والمغول الذين ورثوا عرش السلطان الصالح أو المماليك البرجية من غير العرب وورثوا العرش بطرق غير شرعية أكثر منها بالطرق الرسمية، ومع أنهم حموا مصر من غزو التتار، وبالرغم من حالة الفوضى السياسية التي ظهرت في هذه الفترة إلا أنها شهدت ازدهاراً عمرانياً واضحاً اتسم بالتنوع والاتقان والأناقة في شتى العناصر المعمارية من واجهات ومنارات وقباب. في هذه الفترة بنى جامع الظاهر بيبرس ومجموعة قلاوون (المدرسة والمدفن والماريستان) ومدرسة ومسجد السلطان حسن شكل (٢-٤٧ أ، ب) الذي صممه المهندس "محمد بن بيليك المحسني". وهنا يظهر تناقضا حضاريا بين الفوضى السياسية وأساليب القتل أو الغدر أو الخيانة للوصول إلى الحكم، ومظاهر النهضة المعمارية الغنية بالتنوع والاتقان والأناقة. فالحكام ليسوا من أهل مصر بل من غير العرب. وربما كانت منجزاتهم المعمارية نابعة من القيم الحضارية السائدة في بلادهم في هذه

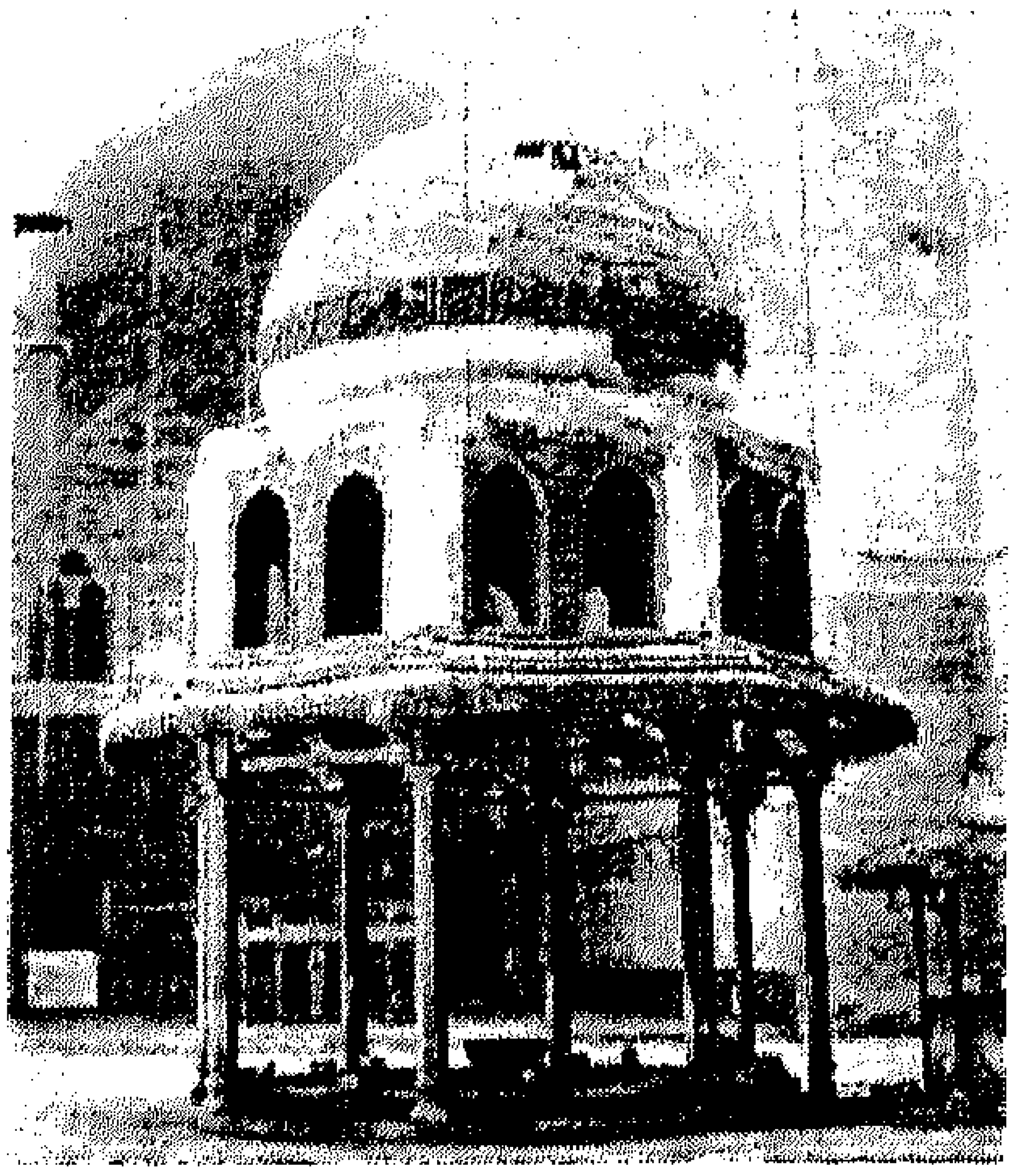
الفترة وبالتالي تهتم بالمظاهر العمرانية والفنية قبل أن تكون نابعة من العقيدة الإسلامية التي تتنافى وأساليب الغدر والقتل والخيانة. وعلى جانب آخر زاع في هذه الفترة بناء المدافن الكبيرة كأضرحة للمماليك ولعل أبدعها صنعاً وبناءاً مدفن وخانقاه برقوق ومدفن قايتباي ومدفن بارسباي، أما مدفن برقوق فقد روعى في تصميمه أن يكون في الوقت نفسه مسجداً وضريحا للظاهر برقوق وأفراد أسرته وخانقاه لاقامة الصوفية، أما مدفن قايتباي فهو مجموعة معمارية رشيقة تتألف من مدرسة وسبيل ومدفن وكتاب وكذلك تضم مدرسة ومسجد السلطان حسن مدفناً له. وهنا تظهر أهمية المدافن والأضرحة عند المماليك وهي أهمية لا تتناسب مع العقيدة الإسلامية. كما يظهر أن إلحاق المساجد أو المدارس بها كان من باب التبرك بما يقام فيها من صلوات أو يتلى فيها من آيات الله وهذه أمور لا تقرها العقيدة ومن هنا فإن وصف عمارتها بالإسلامية يصبح عرضة للتساؤل، كما ينطبق ذلك أيضاً على قصر الأمير بشتاك (١٣٣٤م) وقاعته الكبرى التي تمتاز بسقوفها المذهبة وزخارفها الخشبية. هذا والعمارة الشعبية بعيدة كل البعد عن الصورة الحضارية لهذه الحقبة من التاريخ[١].



شكل (٢-٤٧-أ)

مسجد السلطان حسن (*David Roberts*)

(١) *Carline williams, Islamic Monuments in Cairo, Previous reference.*

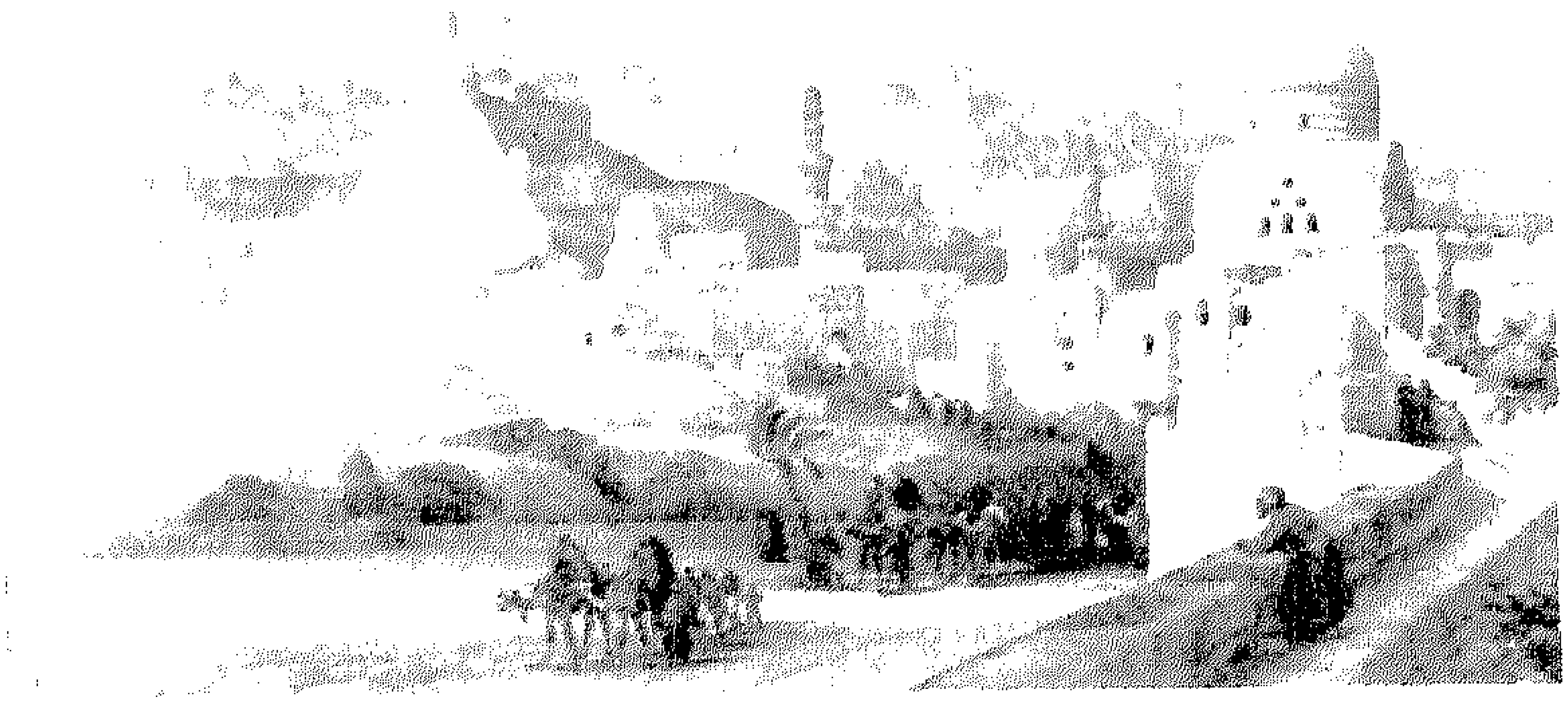


شكل (٢-٤٧-ب)

الفناء الداخلى لمسجد السلطان حسن (*lehnert and Landrock*)

لقــد جعل الوضع الجغرافي لمصر منها ساحة للحروب بين الفاتحين من الشرق أو الغرب أو الشمال ومرة أخرى امتدت غارات المغول إلى آسيا الصــغرى ثم أقيمت فيها الدولة العثمانية التي بدأت تمتد فتوحاتها جنوبا حتى وصــلت مصر وقضى السلطان سليم العثماني على السلطان الغوري ودخل القاهــرة وولـــى على مصر الأمير خاير بك نائباً عنه ثم تركها بعد أن جمع الصناع المهرة منها ورجع بهم إلى تركيا لاثراء الحركة العمرانية فيها على حســاب حــركة البــناء في مصر التي فقدت حيويتها خاصة بالنسبة لمباني الســلاطين إلـــى أن ســمح ســليمان بن السلطان سليم بعودة بعض الصناع المصريين لتطعيم الصناع الموجودين بالمهارات الفنية. وبدأت تظهر ملامح العمــارة العثمانية في بعض المساجد التي أقيمت في بداية هذا العصر متخذة أصــولها مــن العمارة البيزنطية، حيث استعملت القباب وأنصاف القباب في التغطية، والمآذن المدببة النهاية في المنائر كما في مسجد سارية الجبل بالقلعة وجامــع سنان ببولاق، كما ظهرت تكايا الدراويش والوكالات والأسبلة كأحد الأنمــاط المعماريــة العثمانــية، وإذا كانت الأنماط العثمانية قد أثرت على العمارةالرسمية فإن العديد من الوكالات والمنازل قد اتخذت أنماطاً محلية مثل بــيت الكــريتليه وبــيت السحيمي وبيت عثمان كتخذا ووكالة بازرعة وربع الحمص ووكالة السكرية، وهنا بدأت معالم العمارة السكنية أكثر ارتباطاً بالقيم

الإســـلامية وتفاعلاً مع البيئة المحلية وأكثر تعبيرا عن الفنون المعمارية التي ظهرت في المشربيات والأثاث، والأرضيات والأسقف. شكل (٢-٤٨).



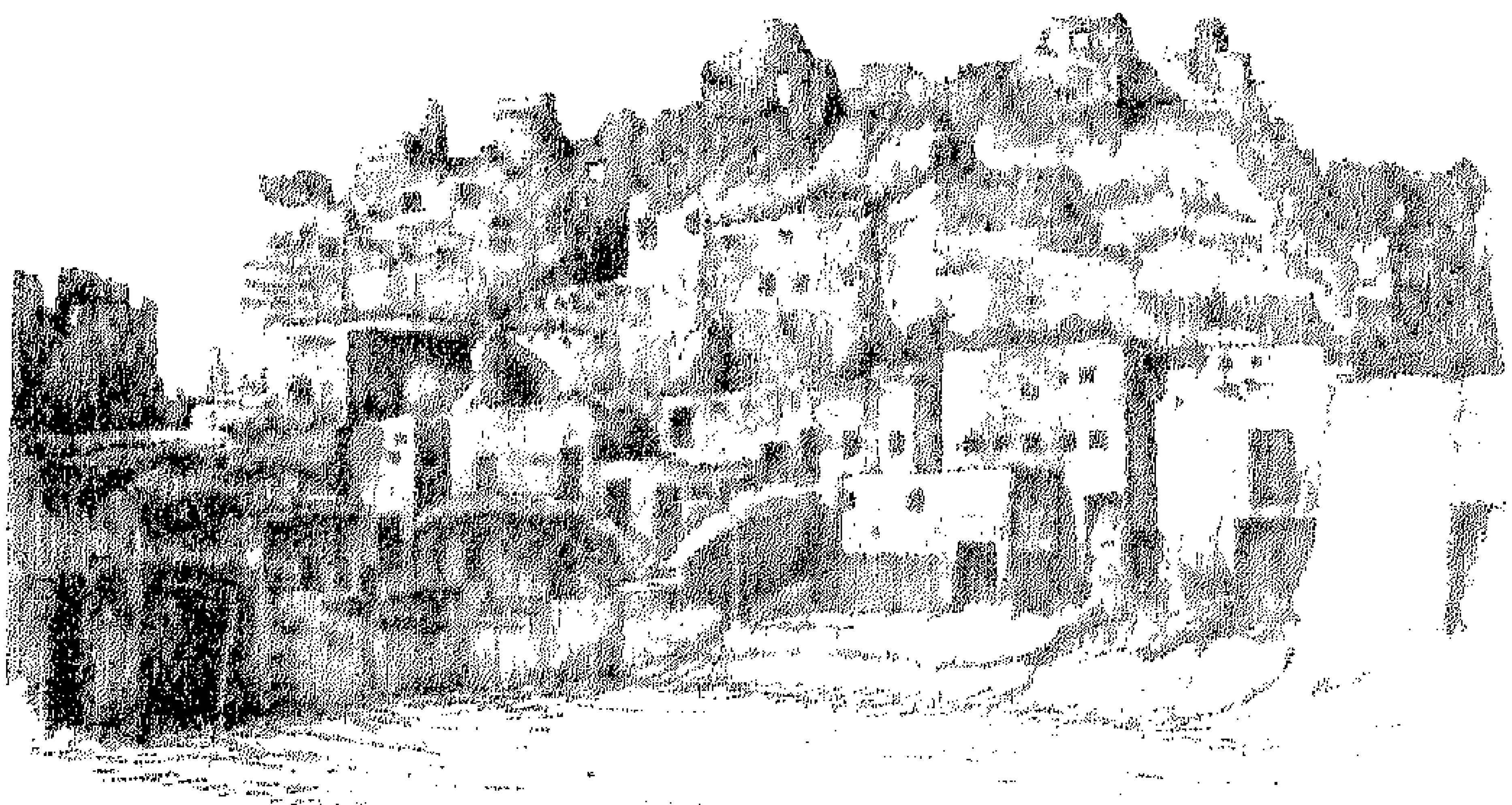
شكل (٢-٤٨)

مجمعة القلعة (*David Roberts*)

وإذا كانــت العمــارة الرسمية هي محط أنظار العلماء والأثريين في العصور السابقة فإن العمارة الشعبية والسكنية لم تظهر صورتها إلا في أثناء الحكــم العثمانــي، وإذا كانــت العصــور السابقة قد شاهدت رعاية الملوك والســلاطين في مصر للعلماء الذين فروا إليها من المشرق مع غزو التتار، وظهر فيهم طائفة من فطاحل الشعراء والأدباء والعلماء كالبوصيري والسراج والقلقشندي وابن منظور والسخاوي والذهبي والنويري والدميري وابن إياس، إلا أن العصــر العثماني أخمد مثل هذه الشعلات المضيئة واضمحلت الحركة الفكــرية. وفقــدت القاهــرة مكانتها الحضارية المزدحمة بالقصور والعمائر والمساجد والوكالات، وشهدت قاهرة العصور الوسطى أولى مراحل التخلف التي امتدت حتى العصر الحالي.

فــي جميع العصور السابقة لم يظهر للشعب في مصر دوراً واضحاً فــي البــناء العمراني المتميز وقد تركزت الحركة العمرانية في أيدي الخلفاء والــولاة والمماليك والسلاطين الذين تقابلوا على ساحات الحروب في أرض

مصـــر. كما تركزت الحركة العمرانية في عاصمة الحكم ولم تمتد إلى باقي المستوطنات التي ظلت في منأى عن الحركات السياسية والفكرية والعمرانية، وهكــذا تركزت الحركة العمرانية المؤرخة في العمارة الرسمية ولم تمتد إلى العمـــارة الشـــعبية خاصــــة في الأحياء والمجاورات السكنية. والعمارة بهذا المفهـــوم تبقـــى قاصــــرة على النماذج الرسمية من مساجد وقصور ومدافن ومـــدارس وبعـــض الـــنماذج الســـكنية في العصر العثماني. وقياس التطور العمراني هنا ينقصه الجانب الشعبي الذي يتعامل مع الحجم الأكبر من الإنتاج المعمـــاري فـــي المبانـــي السكنية والمباني الخاصة. وإذا كانت عمارة هذه العصـــور لا تمـــثل عمارة المجتمع بكل عناصره، فإنه من الصعب استبيان الوضع الحقيقي للعمارة في هذه العصور شكل (٢-٤٩).



شكل (٢-٤٩)

عمارة الواحات (الشيمى)

٢/٤/٢- دور المعماري المصري في بناء العمارة المصرية[١].

لقد ظل المعماري الذي قام على بناء المساجد والمدارس والأضرحة مجهـــول الهوية والاسم وإن كان معظمهم من غير المصريين ممن وفدوا مع قادة الفتوحات من الشمال أو من الشرق أو الغرب، فكان بينهم الأرمن والروم والجـــركس والروس والترك والقبط، فقد استعان أحمد بن طولون بالمهندس المســـيحي "ابـــن الكاتـــب الفرغاني" في بناء مسجده مستعيناً بالأكتاف بدلا من

(١) عبد الباقى إبراهيم، المنظور التاريخي للعمارة فى المشرق العربى، مرجع سابق،٣٤.

الأعمدة بنفس الأسلوب الذي اقتبسه من جوامع سامراء بالعراق، كما قام بتصميم مجرى العيون بين النيل وهضبة المقطم. ولا شك في أن المعماري الذي أشرف على بناء هذه المعالم المعمارية كل يسانده مجموعة من المعلمين ومجموعة من أكبر الحرفيين الذين أتقنوا حرفة البناء والزخرفة وتوارثوها أباً عن جد وكانوا يتعاملون مع كل الخلفاء والأمراء وإن تغيروا من زمن لآخر، كما استحضر الخليفة المتوكل على الله جعفر العباس (عام ٨٦١م) من العراق المهندس "محمد بن كثير الفرغاني" للاشراف على بناء مقياس النيل. وفي العصر المملوكي كان المهندس "شرقة الحرنبولي" الذي صمم جامع وضريح السلطان الظاهر برقوق، والمهندس "محمد بن بليك المحسني" الذي صمم مسجد السلطان حسن كما قال المرحوم حسن عبد الوهاب. وفي القرن السادس عشر جاء المهندس الأرمني الأصل "سنان" الذي بنى العديد من المساجد التركية بأسلوب العمارة البيزنطية ليشرف على بناء بعض المساجد التركية في القاهرة. وكما كان جوهر الصقلي ملماً بأنماط المدن الرومانية التي شاهدها في شمال أفريقيا مثل "تمجاد" الأمر الذي انعكس على تخطيط قاعدة حكم الفاطميين في القاهرة، كان غيره من الولاة الحكام ملماً بالأنماط المعمارية التي تأثر بها في موطنه الأصلي في آسيا الصغرى أو شرق أوربا أو العراق أو شمال أفريقيا، فكانت العمارة العربية في مصر هي خليط من المؤثرات المعمارية في الداخل والخارج، وأضاف الصانع المصري عليها خبرته المتميزة في فن البناء والزخرفة وفي تفهمه لأسلوب التعامل مع مادة الحجر التي تعامل معها منذ فجر التاريخ، ثم مقدرته على إدراك الظروف المناخية والمتطلبات الوظيفية للمبنى، وأكثر من ذلك كان المعماري العربي في مصر (أو المعلم) قادراً على التجاوب مع المتطلبات المعيشية لأصحاب الشأن فجاءت عمارته معبرة تعبيراً تلقائياً وصريحاً عن الوظيفة وتعبيرا صريحا عن المادة بخصائصها الطبيعية. فكانت هذه هي ملامح العمارة العربية التي تبلورت في مصر في هذه الفترة.

لقد استعان بدر الجمالي بالمعماري "القس جون" في تصميم بوابات النصر والفتح وباب زويله، وأشرف على بنائها ثلاث أخوة معماريين من "أوديسا في أرمينيا".

٢/٤/٣- المدينة الإسلامية.. أسسها الفكرية والاجتماعية:

حقيقة التاريخ :

تــاريخ مدينة القاهرة في العصور المتوسطة من القرن السادس حتى القرن الثامن عشر، وهي التي تعتبر أروع العصور الإسلامية عرفها التاريخ نقـول.. الناس يعيشون في التاريخ، والتاريخ يعيش في الناس. ثم أن التاريخ هـو حـركة الصــراع، والصراع حركة التاريخ. وحيث يكون الناس يكون الصـــراع ويكون التاريخ. والقانون الوحيد في التاريخ هو الصراع والحركة والتعبير. وليست هناك حالة ثبات ودوام في التاريخ، حيث لا يجب الخلط بين تـيارات الــتاريخ ومتاحف التاريخ.. فتيارات التاريخ هي الصراع والحركة والتغييــر. أمــا مــتاحف التاريخ فهي تماثيل من حجر.. وأوان من ذهب.. ومومياه في أكفان.

النظام الاجتماعي الذي كان شيعاً بالفعل في العصور الإسلامية أساسه الوحدانية.. وحدة الدين.. وحدة العقيدة. وحدة الهدف.

كــان لــوحدة العقــيدة أثــر كبيرفي وحدة التطور، فالعرب يؤمنون بوحدانية الله عز وجل، وفلاسفتهم يؤمنون بوحدة المعرفة والحقيقة... ووحدة الــدين والفلسفة.. والمعرفة والحقيقة واحدة. هذه العقيدة الدينية هي المحرك الأساســي للفكــر العربي في ماضيه وفي حاضره. فهو يؤمن بوحدة العقل ووحــدة النفس. ويؤمن بالوحدة ايمانه بالمساواة إيمانه بالحرية... وأي وحدة أقوى من وحدة تقوم على وحدة اللغة والمشاعر والتاريخ ووحدة يمثل العليا.

يــروى لنا التاريخ ويسجل بين صفحاته أن العرب أول الناس الذين علمــوا العالم كيف تتفق الحرية مع استقامة الدين. ويقول أحد حكماء الغرب أن العــرب أول مــن علم العالم كيف تكون الحضارة وكيف تكون العمارة. ويقــول أحــد علمــاء أوروبــا أن العلوم التي كانت عند اليونان والأغريق والرومان وغيرهم مقبورة جدران الكتب مخزونة في بعض الرؤوس وكأنها أحجــار كــريمة ثميــنة لاحظ للإنسانية منها سوى النظر إليها، صارت عند العــرب حــياة لــلآداب والفنون والعلوم، غذاء للأرواح وروح الثروة وقوام الصناعة. (١)

---

(١) توفيق عبد الجواد، العمارة الإسلامية فكر وحضارة، مرجع سابق، ص ٢٩٤.

٢/٤/٤- المسجد الجامع في الثقافة الإسلامية:

يمثل المسجد الجامع في الثقافة الإسلامية مركز للالتقاء الروحي والثقافي ومصدراً للسلطات تتم عنده بيعه الحكام والولاة، وعادة ما تحيط بالمسجد بعض الخدمات الاجتماعية والثقافية، وقد كان المسجد الجامع يحتل موقعا مركزيا داخل النسيج العمراني للمدن الإسلامية الأولى، مثل مسجد عمرو بن العاص في مدينة الفسطاط، مسجد أحمد بن طولون في القطائع شكل (٢-٥٠)، ويرجع هذا في المقام الأول لطبيعة الثقافة الدينية الإسلامية التي ترى العقيدة كمحور تنظيمي تدور من حوله عناصر الحياة المختلفة.



شكل (٢-٥٠)

منظر داخلى لجامع أحمد بن طولون (*The glory of Cairo*)

إلا إنه في عصور متقدمة فقد المسجد الجامع هذا الدور المحوري أو التنظيمي، متخليا عنه لقصر الحكم الذي أصبح يحتل مركز المدينة – مثل مدينة القاهرة كنتاج طبيعي / منطقي لتحول البنية الثقافية الاساسية للمجتمع من بنية تدور أساسا حول العقيدة الدينية إلى هيكل تنظيمي سياسي بالمقام

الأول، حيث بدأت الشخصية الفردية للحكم تظهر تدريجيا كنسق وحيد للسلطة، وفي نفس الوقت تطور الهدف من عمارة المساجد إلى أن أصبحت تمثل عملاً من أعمال التفاخر عند الحكام، كما هو الحال لدى المماليك أو لترتبط بقصر الحاكم ودواوينه، لتأكيد السلطة السياسية بإضفاء صفات الشرعية الدينية إليها، كما هو الحال في مسجد محمد على الذي يطل على مدينة القاهرة، من قلعة صلاح الدين، والمسجد الجامع في قصر الخليفة المنصور ببغداد، وهكذا تحول المسجد في الفترات الأخيرة من العصر الإسلامي عن كونه المحور التنظيمي أو مركز الثقل الذي تتبلور حوله البنية العضوية للمدينة الإسلامية إلا أن وجوده داخل الشيخ العمراني للمدينة وفي مكان متوسط منها، ظل من المحددات التصميمة والتخطيطية الأساسية التي يجب تحقيقها في مدينة العالم الإسلامي. (١)

القيم الدينية ومكونات المفهوم الحاكم(٢):

من أوضح العلاقات وأهمها بين القيم الدينية والأفكار السائدة من الحقبة المفهومية الأولى هي فكرة التوحيد. والإسلام دين التوحيد. وكان للتوحيد في بساطته وقوته ووضوحه، وفي مفهومه بأن لا إله إلا الله الواحد الأحد، لم يتمثل بشئ آخر، ليس له صورة ولا شكل، ولا أول ولا آخر، غير منظور، مطلق، مجرد انعكس ذلك في تخطيط المباني السكنية فهي تجئ على هيئة فراغ واحد في الوسط تحيط به المساكن في جوانبه، وتتكرر هذه الوحدة السكنية العمرانية في تشكيلات وتكوينات لا أول لها ولا آخر. كذلك نجد أن جميع عناصر الوحدة السكنية (البيت) تلتفت أيضاً على حول الفناء الخاص بها.

والإسلام دين الرمزية والتجريد، فهناك معاني اكتسبت مغزى مع ظهور الإسلام، وتأكدت مع التصوف الإسلامي وانبعثت فيه، فالإتصال بالسماء والرمز الكوني وعلاقته بالإنسان، والإتصال المباشر بالخالق دون وساطة أو كهنوت، انعكست هذه الرموز كلغة صوفية على العمارة، فقصد المعماري إلى تأكيد الإتصال بالسماء فرمز بالصحن المربع تحيطه الجدران من جهاته الأربعة إنها أربع عمد حاملة لقبة السماء التي تربطه مباشرة بالخالق، كذلك عندما دخل إلى القاعات المغطاة لجأ إلى تأكيد نفس المعاني

---

(١) عبد الباقي إبراهيم، تأصيل القيم الحضارية في بناء المدينة الإسلامية المعاصرة، ص ٣٣.

(٢) خالديزل ، العلاقة بين القيم وصياغة المفاهيم الحاكمة، مرجع سابق، ص ١٥١.

الرمزية، فانعكس ذلك على تصميم القاعات فتكون من الدرقاغة ذات منسوب ينخفض درجة عن الأيوانات ليحتفظ بفكرة الصحن المفتوح إلى المساء ولما كانت الدرقاغة تمثل الصحن فلقد احتوت في وسطها النافورة التقليدية – تأكيدا لقول الله تعالى "وجعلنا من الماء كل شئ حي".

والإسلام كذلك دين التواضع والمساواة وكان بهما اثرهما في البساطة المعمارية سواء في الوظيفة أو التشكيلل فالمؤمنون أخوة. ففي المسجد الكل سواسية كأسنان المشط، فلا مكان لغني أو فقير في المسجد، ولا مكان لحر أو عبد، أو لخادم أو مخدوم. فالمسجد عبارة عن غابة بسيطة من الأعمدة متكررة ومتساوية ذات إيقاع واحد، وذات تأثير واحد على النفس أما على مستوى وحدة العمران مثل الشارع أو الحارة فنجد أن التواضع ظهر في بساطة التكوين العمراني والحضاري للمدينة وفي بساطة نمطها التخطيطي. فالشكل بسيط تلقائي، شوارع عضوية ليس لها شكل معين، ولكنها تتكامل في منظومة متكاملة متدرجة على عدة مقاييس ومستويات، كما لو كانت معدة مسبقاً. وكذلك ظهر أثر التوحيد في وحدة النمط العمراني، فالنمط العمراني العام للمدينة التقليدية عبارة عن شبكة بسيطة تلقائية ومتكررة من السد والمفتوح على المستوى الموقع العام.

أما بالنسبة لعلاقة القيم الدينية بالتشكيل، كانت الحضارة الإسلامية من أعظم الحضارات، باعتراف الباحثين المستشرقين، التي عرفها العالم على مراحل التاريخ الإنساني، الأمر الذي لابد أن ينعكس صورته على تشكيل البيئات والمجتمعات الإسلامية بوصفها مراكز للإشعاع والحضاري، والإسلام دينا حضاريا بالمعنى الدقيق للكلمة، أو دين مدن أن صح التعبير، وليس المقصود أن انتشار الإسلام أو اعتاقه كان تأخيرا عن أهل المدن دون غيرهم، ولكن المقصود أن الحضارة الإسلامية كانت حضارة تجمعات حضرية، فقد ازدهرت القيم الإسلامية في عدد كبير من أمهات المدن أو التجمعات الحضرية وفيها كانت تتمركز مظاهر الحضارة الإسلامية المميزة.(١)

ومن أهم المبادئ أو القيم التي أثرت على تشكيل المعمار والعمران الإسلامي والتي كانت انعكاسا للقيم الدينية هو مبدأ "لا ضرر ولا ضرار" "والأخذ بالعرف". وبذلك يصنع المسكن الأسبق المنزل اللاحق من الناحية

---

(١) طارق والي، العمارة الإسلامية في مصر، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة – كلية الهندسة، قسم الهندسة المعمارية، ١٩٨٢، ص ٢٩.

المعماريـــة والتخطيطية نتيجة لحيازته الضرر، وهذا ما أدى إلى وجود بيئة عمرانية مستقرة.[1]

أمـــا على مستوى المبنى العام نجد أن مبدأ لا ضرر ولا ضرار كان من أهم المبادئ التي تؤثر على التشكيل وهو انعكاسا لقيما دينية، فقد كان لكل صنعة سوقا خاصا بهم، فالتنظيم المتتابع للأنشطة التجارية المتعددة في منطقة السوق قد نشأ من فكرة تجنب ما من شأنه الحاق الأذى والضرر بالآخرين.[2]

ويقـــول "جاستون فيت" في وصف المساجد، وكيف أن تشكيلها يعتبر انعكاس واضح للقيم الدينية:

"إن الخطـــة العامة للمساجد تتمشى تماما مع وضوح العقيدة الإسلامية، وبساطة أركانهـــا وخلـــوها تماما من الأسرار، ومن أي نوع من أنواع التعقيد في طقوس العبادات. ويبدو هذا مثيرا للدهشة بصورة أوضح إذا ذكرنا أن قدس الأقداس في معابـــد مصر القديمة كان يقوم في خدر مظلم، لا يدخله إلا الملك وعدد قليل من رجال الدين المختارين ليتاملوا إلههم في جلاله، كما أن بعض التكوينات الشبيهة بالقواس في غاباتنا تذكر الإنسان بأروقة الكاتدرانيات الضخمة، فكذلك نجد علاقة مـــا بين الجو الذي يشيع داخل مسجد ذي عمد، وغابات النخيل ذات الهيئة شدة التناســق في أحيان كثيرة، وذلك أن غابة النخيل شأنها في ذلك شأن المسجد إنما هـــي غابـــة بدون أسرار، والأعمدة ذات القمات المنشرحة المتماثلة تماثلا شديداً تختـــرق الجـــو المحـــيط بها دون أن تنتشر فيها الظلام. وهناك فارق آخر بين الكنيسة والمسجد جدير بأن يشار غليه وهو أن الكنيسة تضرب في العلو صاعدة نحو السماء بجدرانها عالية وأبراجها ومواضع أجراسها، أما المسجد فعلى العكس مـــن ذلك يقوم منبسطاً على الأرض رمزاً للوقار والأخلاص والشجاعة الهادئة، فخطة بناء المسجد ذات شخصية تدعو إلى الدهشة، وإذا كانت درجة الأصالة في أي طـــراز معماري تقاس بالنسبة للأهمية التي تعطي للمساحة التي يشغلها، فإننا ينبغي أن نسلم بأننا نجد في المسجد استعمالا إسلاميا للمساحة."[3]

ونجـــد أن مـــبدأ لا ضـــرر ولا ضرار قد ساهم في تشكيل الجانب العمراني من المدينة التقليدية في الحقبة الأولى. فكانت إذا نشأت مدينة جديدة أو حـــي جديد فإن البناء بالتتابع في أماكن هذا الحي، فإن كثر عدد المارة في هذا المكان، فإن الطريق سيصبح أكثر سعة، وسيمنع المارة فيه أي بناء، طبقا

---

(١) خالد عزب، فقه العمارة الإسلامية، دار النشر للجامعات، ١٩٩٧، ص٢٥.

(٢) صالح بن علي الهذلول، المدينة العربية الإسلامية، دار السهن ، الرياض ، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٤. ص ٦٠-٦٤.

(٣) حسين مؤنس عن "جاستون فيت" المساجد، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٣٧ ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨١، ص ٥٣-٥٤.

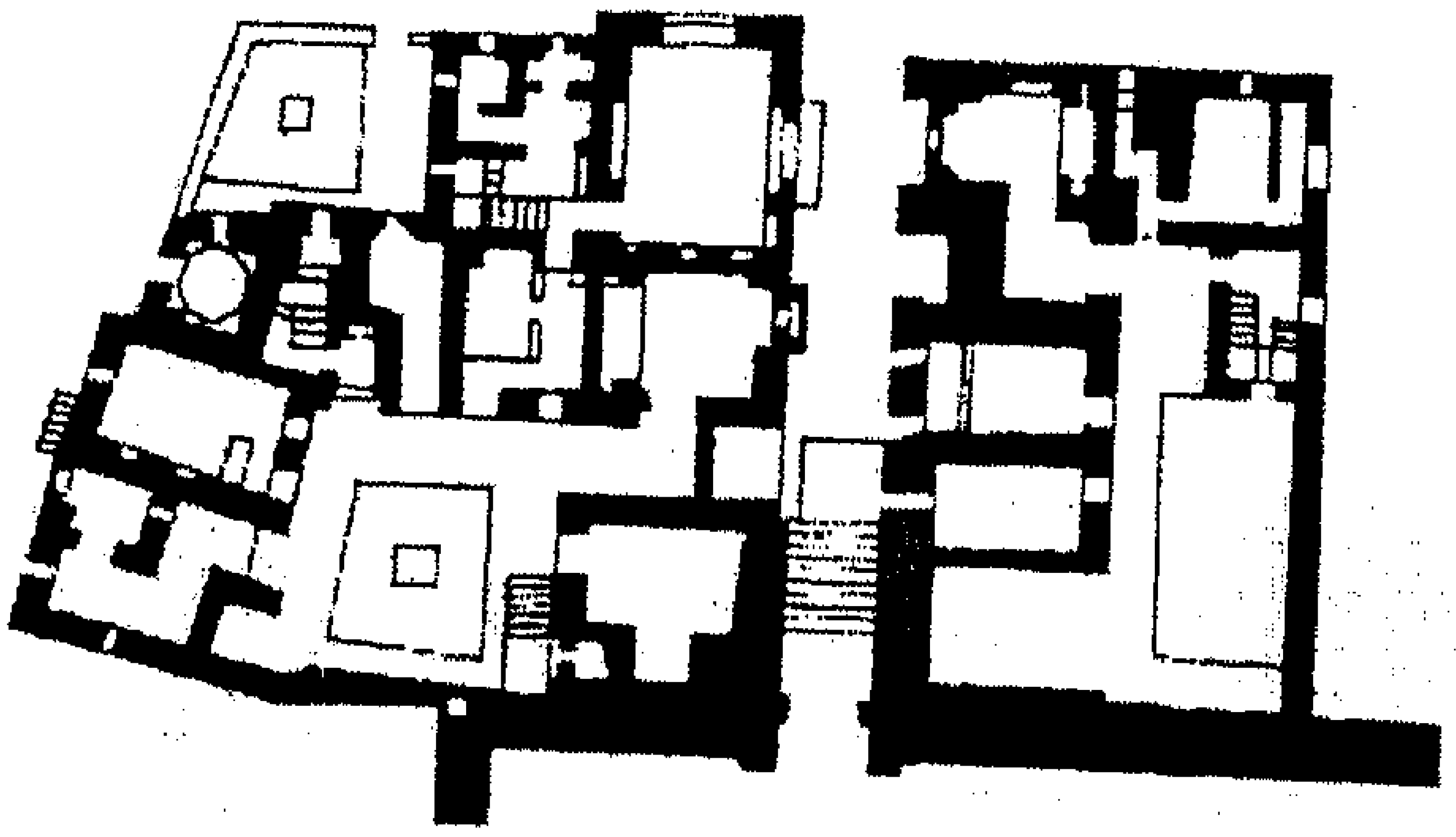
لحـــق الارتفاق وحق المرور، يضيق الطريق، وبذلك يزحف البناء وتتجاور الـــوحدات المعمارية بجوار بضعها البعض إلى أن تستقر حدود الطريق تبعا لاستخدام المارة لها[1].

إذا فالطريق يعكس رغبات وقيم مستخدميه، فالطريق نتج عن تراكم قرارات الفرق الساكنة، وهذه القرارات بنيت على الأسبقية في التصرف (مبدأ حـــيازة الضـــرر) فالعلاقـــة بـــين الفرق الساكنة قد ترتبت بحيازة الضرر، والطـــريق كان وعاء لهذا الاستقرار. ولهذا نستطيع أن نتقدم تفسيرا واضحا عـــن كيفية نشأة شبكة الطرق في أحياء القاهرة التقليدية في الحقبة المفهومية الأولى دون تخطيط مسبق، فقد أملت حاجة السكان تشكيل هذه الشبكة كما هي علـــيه والتوحيد كقيمة دينية أثرت على التشكيل المعماري والعمراني لمدينة القاهرة في هذه الحقبة المفهومية، فظهر أثره على مستوى المباني الخاصة في وحـــدة العناصـــر المكـــونة للبيت على جميع مستويات الشعب، كذلك وحدة التنســـيق الداخلـــي لهـــذه البـــيوت، أيضاً وحدة المعالجات سواء الداخلية أو الخارجية لها. فنجد في منازل آمنة بيت سالم، جاير اندرسون شكل (٢-٥١)، زينب خاتون شكل (٢-٥٢) نفس العناصر تقريبا المشكلة لأي منزل في هذه الحقـــبة المفهومـــية. وعلى مستوى المبنى العام مثل المساجد نجد أن التوحيد كقـــيمة دينـــية قـــد أثر على التشكيل العام لهذه المباني النوعية، فنجد جوامع عمـــرو، ابـــن طولون، الأزهر المؤيد، بالرغم من الأول بنى بعد فتح مصر مباشـــرة، والثانـــي بنـــى في العصر الطولوني، الثالث في العصر الفاطمي، والأخيـــر في العصر المملوكي شكل (٢-٥٣) ، شكل (٢-٥٤) ، شكل (٢-٥٥) ، شكل (٢-٥٦) إلا أنهم جميعاً تظهر فيهم التوحيد كقيمة دينية انعكست علـــى التشكيل من حيث الرواقات الأربعة المحيطة بالفناء السماوي، ورواق القـــبلة أعمـــق من باقي الأروقة، ويأخذ شكل مستطيل ضلعه الأكبر عمودي على اتجاه القبلة. [2]

---

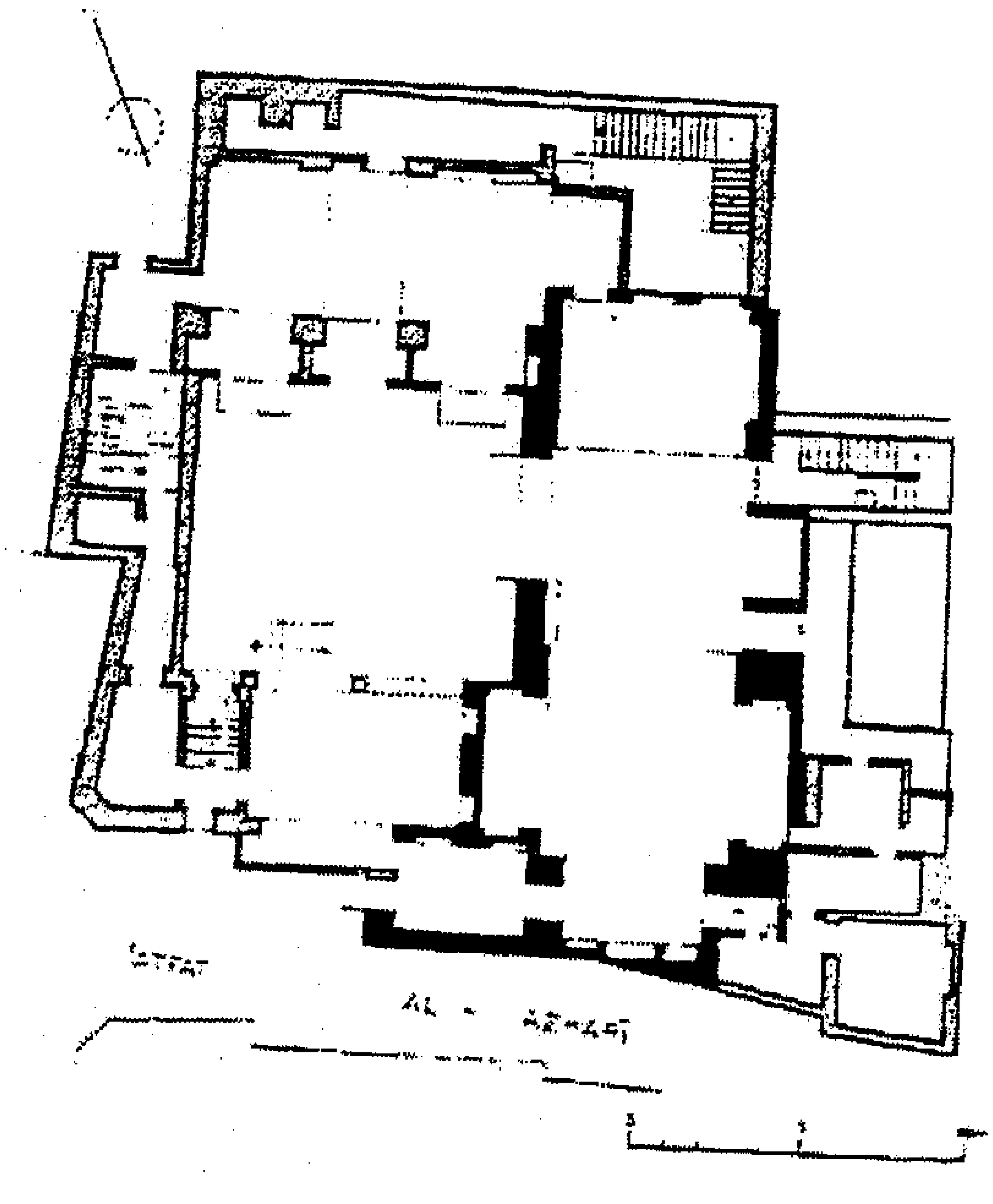
(١) خالد عزب، فقه العمارة الإسلامية، مرجع سابق، ص ٢٥- ٢٦.

(٢) خالديزل، العلاقة بين القيم وصياغة المفاهيم الحاكمة، مرجع سابق، ص ١٥٦.



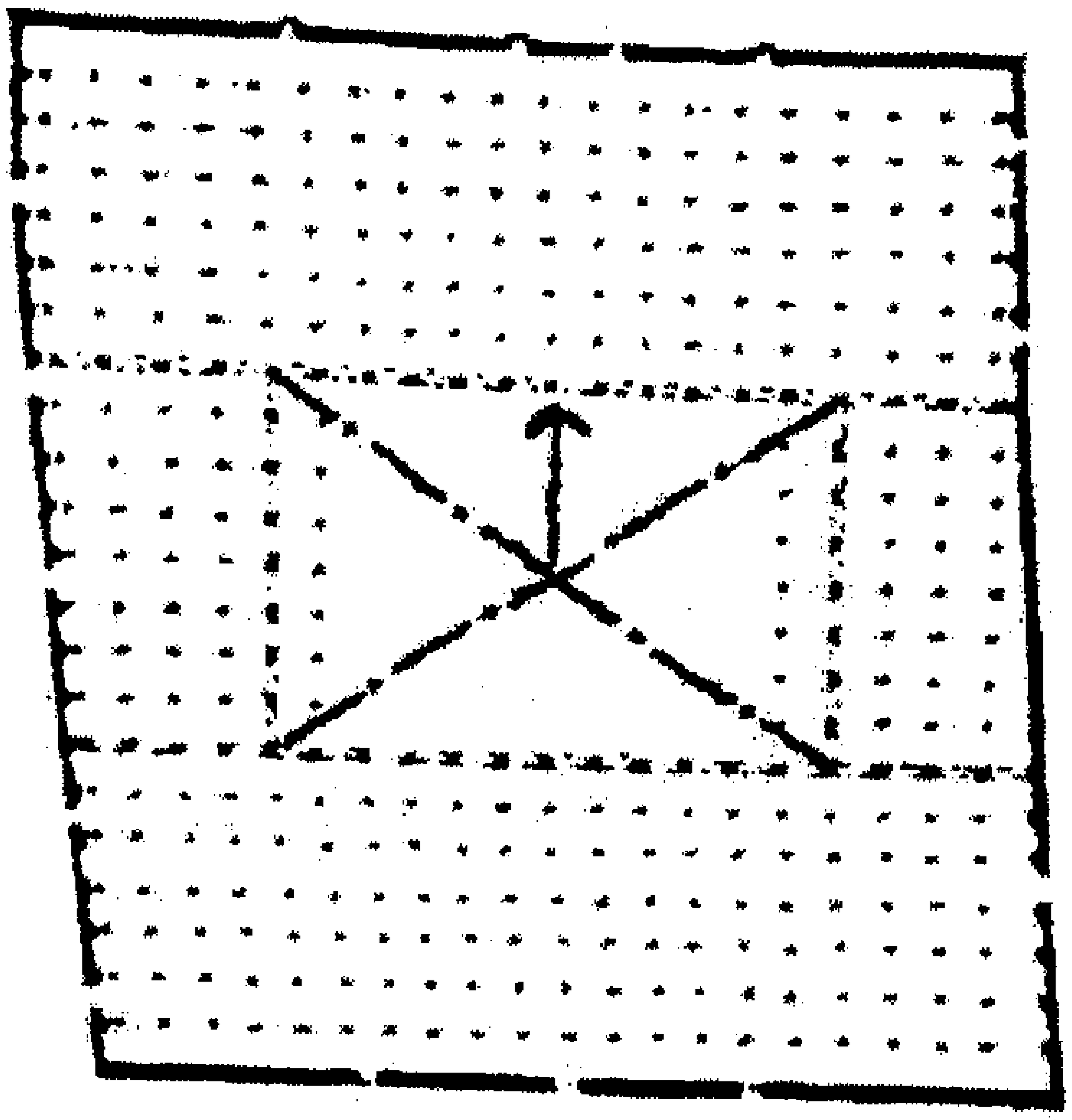
شكل (٢-٥١)

المسقط الأفقى لبيت آمنة بنت سالم وجاير اندرسون ويظهر وحدة العناصر والفراغات ، المداخل المنكسرة ، الأفينة الداخلية ، القاعات ، المقاعد، وكذلك وحدة التنسيق والتتابع الداخلى لعناصر البيوت (*UIA*)



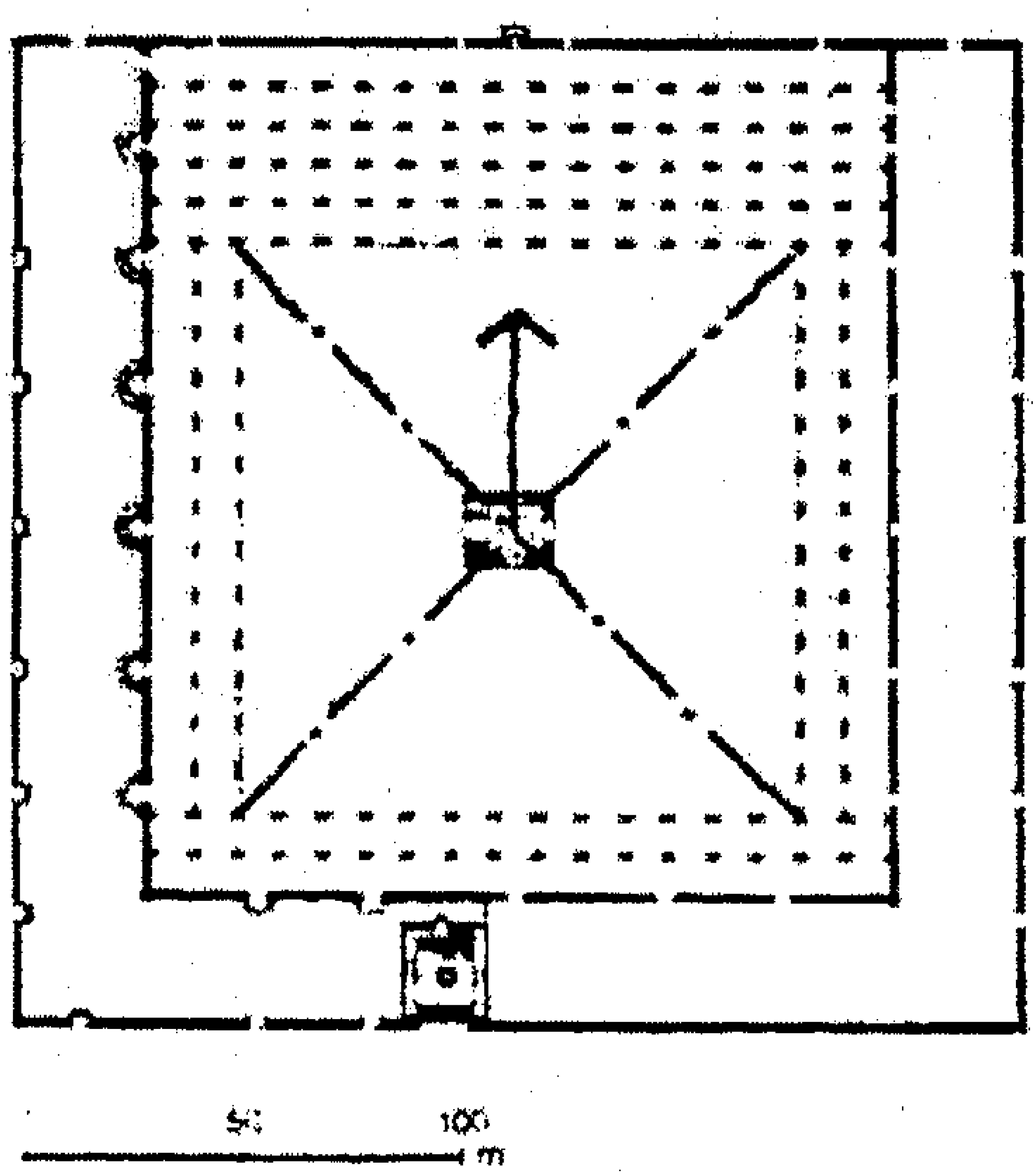
شكل (٢-٥٢)

المسقط الأفيى لبيت زينب خاتون، ويظهر وحدة العناصر والفراغات، المداخل المنكسرة، الأفنية الداخلية، القاعات، المقاعد، ... وكذلك وحدة التنسيق والتتابع الداخلى لعناصر البيوت (*UIA*)



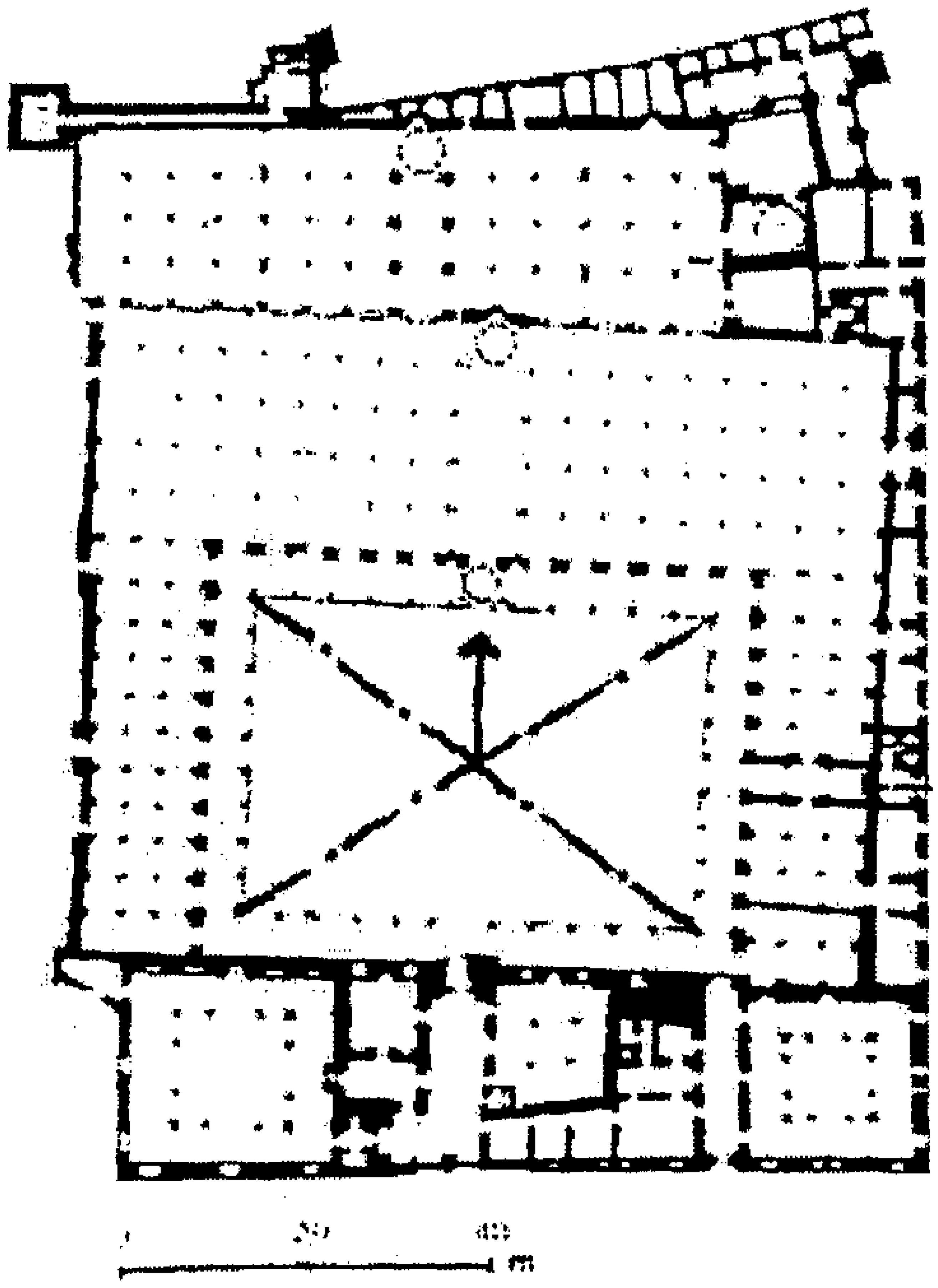
شكل (٢-٥٣)

المسقط الأفقى لجامع عمرو بن العاص (طارق والى)



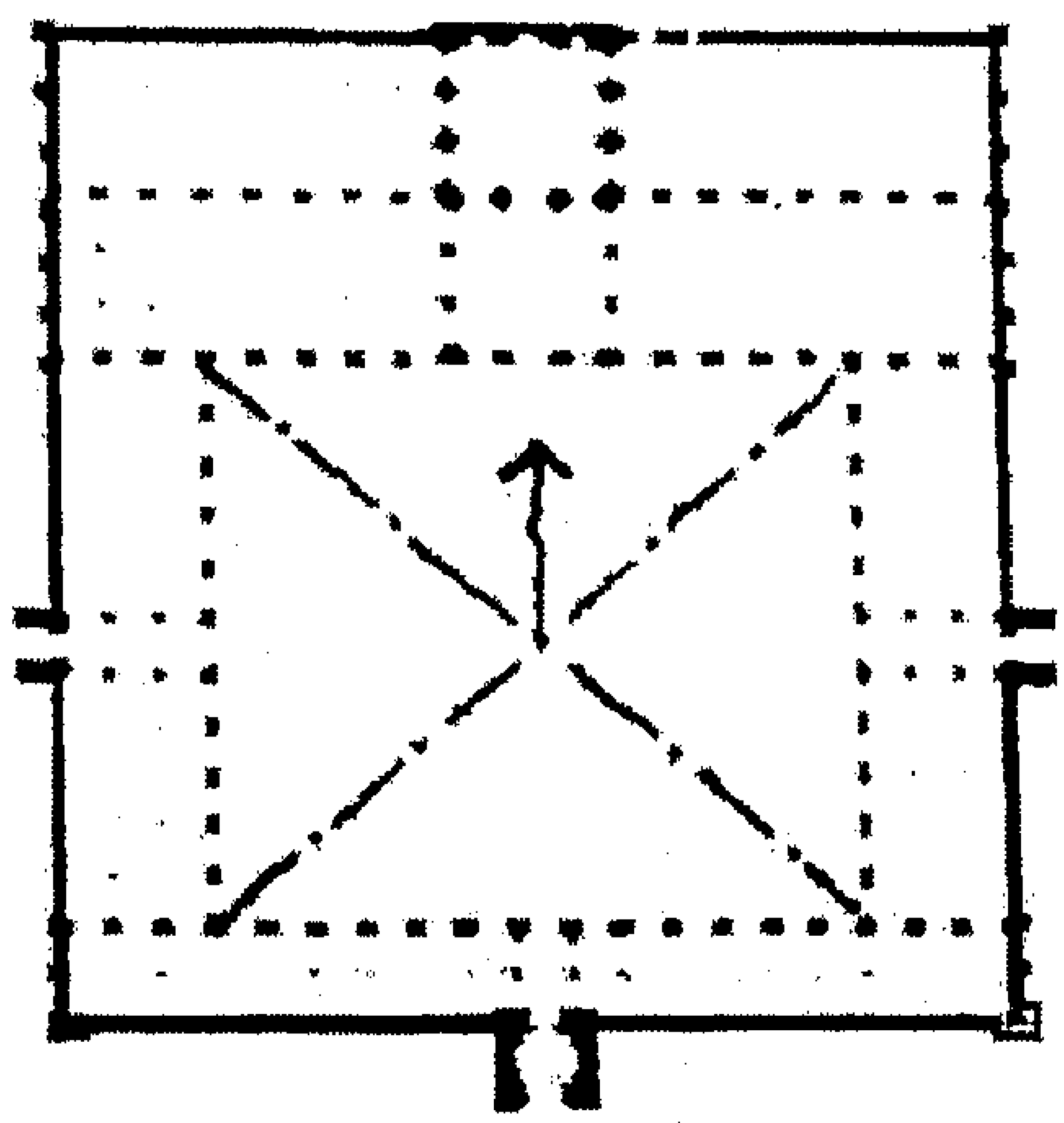
شكل (٢-٥٤)

المسقط الأفقى لجامع أحمد بن طولون (*UIA*)



شكل (٢-٥٥)

المسقط الأفقى لجامع الأزهر (*UIA*)



شكل (٢-٥٦)

المسقط الأفقى لجامع الظاهر بيبرس (*UIA*)

وتعتبر الخصوصية من أهم القيم الدينية التي كان لها انعكاس مباشر علـــى تشـــكيل المبانـــي الخاصة في هذه الحقبة المفهومية، وظهر ذلك على مســـتويين: الأول مستوى التنسيق الداخلي لعناصر البيت من حيث تخصيص فراغات خاصة بالرجال وأخرى بالنساء، فراغات خاصة بأهل البيت وأخرى خاصـــة بالضـــيوف، كـــذلك فصـــل فـــي مسارات الحركة بين أهل البيت والضـــيوف، والمستوى الثاني هو مستوى المعالجات والتشكيلات المعمارية التي ابتكرت لتحقيق الخصوصية كقيمة دينية مثل المجاز، المشربيات، الأفنية الداخلية.

ومـــن أهم المبادئ التي كانت انعكاسا لقيم دينية وأثرت على التشكيل علـــى مســـتوى المباني الخاصة والعامة، هي نبذ الصور والتماثيل، ولهذا لم تنحت التماثيل في المباني السكنية أو المباني العامة كالمساجد أو الوكالات أو غيرهما، وكذلك نبذت النقوش التي تمثل أشخاصاً واكتفى بتجريد النقوش إلى أصولها الهندسية أو عمل الزخارف النباتية، ولهذا جاءت مسطحات الحوائط مصـــمتة وخالـــية مـــن الزخارف فيما عدا بعض الأماكن التي استعمل فيها الزخارف البسيطة أو خطوط الكتابة العربية بطرق بديعة. (١)

٢/٤/٥- الأدب والثقافة:

حياة المجتمع وضربات نبضة في حركة مستمرة من النمو والتطور والتغير، كذلك صورة حضارته التي تعكسها مرآة العمارة وطرازها. لذا فقد أمكـــن تســـجيل تاريخ الحضارات وتاريخ الشعوب التي نبتها مما خلفته من تراث معماري والتي وصفها الكاتب "فان لون" في موسوعة "تاريخ الحضارة البشـــرية" بقـــوله : أن تاريخ الشعوب وحياة مجتمعاتها منقوش على حوائط آثارها المعمارية.

وصـــف ابن خلدون العمارة الإسلامية بقوله "طبائع العمران البشري هو أحسن الوجوه وأوثقها التي يقرأ على صفحتها تاريخ الشعوب".

ووصف الجبرتي كيف سيخدم الآثار في تحقيق ماكتبه من تراجم في موسوعته التاريخية في تاريخ مصر والعمارة الإسلامية التي أسماها " عجائب الآثـــار فـــي التراجم والأخبار" ووصف فيها كيف استقى مراجعه مما حوته مصـــر من مساجد وأسبلة وكتاتيب وقصور وبساتين وما بقى قائما من الدور

(١) خالديزل، العلاقة بين القيم وصياغة المفاهيم الحاكمة، مرجع سابق ، ص ١٥٦-١٥٩

وشـواهد القـبور - دون مـن خلالهـا مسيرة تاريخ الخلفاء الراشدين إلى العباسـيين وتدرج إلى سيرة المماليك الذين عاصر أواخر أيامهم حتى السيادة العثمانية التي اعتبرها نهاية الطراز الإسلامي في العمارة. قام الجبرتي أثناء اقامته بمصر برحلاته التي طاف خلالها بمختلف بلاد الوجه البحري والصعيد لـزيارة ما بها من مساجد ومشاهدة ما بها من آثار أمعن في دراسة تفاصيلها ودراسة ما طرأ على عمارتها من تعديل وتغيير بمعاصرتها لمختلف العصور والعصـور وما جرت بها من أحداث. يمكن من خلالها تدين تاريخ كل منها وكـتابة تـاريخ المجـتمعات التـي عاصرتها مما وجده موثقا بين صفحات مبانيها[١].

العلاقة بين الموروث الشعبي والدراسات التاريخية:

مـن خـلال بيان أهمية الأسطورة والسيرة الشعبية والحكاية الشعبية والشـعر الشعبي في ميدان الدراسات التاريخية بشكل عام، فإن من المهم أن نشير إلى أن تراثنا العربي الذي وصلنا من عصور التألق الفكري في رحاب الحضارة العربية الإسلامية قد ضم الكثير من الموروث الشعبي بين صفحات الكـتب التاريخية والأدبية فضلا عن الموسوعات ودوائر المعارف ومن بين الكـتب الهامة - كتاب "المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار" والمعروف بـالخطط المقريزية نسبة إلى مؤلفه المؤرخ المصري الشهير تقي الدين أبي العـباس أحمد بن علي المقريزي (٨٤٥هـ) والكتاب موسوعة جامعة حشد فـيها كـل التراث المدون حول مصر وأساطيرها أسواقها وفنادقها وخنادقها ووكالاتها ومساجدها... الخ.[٢]

وخطـط المقريزي ليست مؤلفاً في التراث الشعبي ومن الطبيعي أنها لـم تضم كافة أشكال النتاج الشعبي من سير وحكايات وأشعار وألغاز ونكات وغـرائب وعجائـب. لكنها مع ذلك حملت لنا قدر لا بأس به من الموروث الشعبي وفي أسلوب جمع بين الموروث الشعبي والتاريخ في منظومة متكاملة جعلت كتاب الخطط المقريزية جديراً بالشهرة التي نالها.[٣]

الكوميديا الالهية لدانتى

لقـد جرى منذ وقت طويل دراسة الكوميديا الالهية لدانتى (١٢٦٥-

(١) توفيق عبد الجواد، الحضارة الإسلامية فكر وحضارة، مرجع سابق.
(٢) قاسم عبده قاسم، بين التاريخ والفولكلور، مرجع سابق، ص ٤٧-٥١.
(٣) توفيق عبد الجواد، الحضارة الإسلامية فكر وحضارة، مرجع سابق، ص ٩٦.

١٣٣١) والتـــي مـــثلت ثقافـــة أوروبا المسيحية في القرون الوسطى. وأنها أســـتمدت مـــن أصـــول عـــربية إســـلامية استقاها دانتي من قصة الاسراء والمعـــراج. ومن تفسيرات المفكرين العرب عن الدار الآخرة والجنة والنار ومن مذاهب الصوفية. [١]

١ – الأدب والثقافة:

١– اتخذت الحركة العلمية في أوائل عصر الفتح شكلا دينيا، حيث كان الناس بحاجة إلى من يفقههم في أمور دينهم ويعلمهم أصول الدين الإســـلامي أكثـــر مـــن حاجتهم إلى العلوم الدينوية والفلسفية، تلك الأصـــول التي اجتمعت في القرآن الكريم والحديث والسنة. وكانت معظم دروس القصة والكلام تعطي في المسجد.

٢– **وفـــي عصر الطولنيين:** انحصرت الثقافة في علوم القرآن والدين ومـــا يتصل بها من فنون اللغة كالنحو والصرف وكان جامع أحمد بن طولون منتدى العلماء والفقهاء والمحدثين.

أ– ومـــن أشهر المحدثين والفقهاء في العهد الطولوني وقبله الـــربيع ابن سليمان المرادي بالولاء (١٧٤ – ٢٧٠هـــ/ ٧٩٠–٨٨٣م) وقـــد امـــتازو بسعة الحفظ وجمع الرواية و"أبو جعفر الطحاوي" امام الحنفية (٢٢٩–٣٢١هـــ/٨٤٣ –٩٣٣م) كـــان مـــن أسبق المؤلفين المصريين في فنون مختلفة.

ب– ومن أشهر الفقهاء في ذلك العصر "سيبويه المصري" وقد كـــان يعلـــم كثيرا من معاني القرآن، وقراءاته وأحكامه والنحو[٢].

ومـــن أشـــهر المؤرخين "ابن يونس" (٢٨١–٣٤٧هـــ/٨٩٤–٩٥٨م) ومحمـــد ابـــن يوسف الكندي (٢٨٣–٣٥٠هـــ/٨٩٦–٩٦١م) وصاحب كتاب

---

(١) فوزي العنتيل، عالم الحكايات الشعبية، مكتبة الدراسات الشعبية، مارس، ١٩٩٩، ص ١٥٦.

(٢) شحاته عيسى إبراهيم، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١–٢، ص ٣٧.

"الـولاة والقضاة" و"فتوح مصر والمغرب والاندلس" ، و"ابن زولاق الحسن بن إبراهيم الليثي بالولاء".

٣- **في القاهرة المعزية:** في مقدمة ما عنى به الحلفاء الفاطميين جمع الكـتب، مما يستدل معه على ميلهم لأحياء العلوم. وتعتبر الجوامع مع مراكز نشر العلم كجامع عمرو بن العاص وجامع ابن طولون والجامع الأزهر.

٤- وفـي القصـر كانت تعقد مجالس المناظرة تحت اشراف الخليفة ووزرائه، وبحضور العلماء والأدباء وكبار رجال دولته.

٥- **وفي قاهرة صلاح الدين:** قد كان الأدب والثقافة شأن أي شأن، ذلك لأن صـلاح الدين كان لا يجالس سوى الأدباء والفقهاء والعلماء. وكـان من كبار الأدباء في عصر صلاح الدين : القاضي الفاضل وعماد الدين الكاتب الأصفهاني.

٦- **القاهـرة في عهد المماليك:** القرن الخامس عشر أخصب فترة في الأدب المصري.

قامـت حركة ثقافية وعلمية في مصر، وأشتهر عصر المماليك بكتب الموسـوعات، وقـد بقى لنا منها ثلاث موسوعات عظيمة. هي كتاب (نهاية الأرب" النويرى"، وكتاب "صبح الأعشى" للقلقشندى"، و"مسالك الأبصار" لإبن فضل الله العمري ونشطت كتابة التاريخ: كتاب "العبر وديوان المبتدأ والخبر فـي أيـام العرب والعجم والبربر" لإبن خلدون وكتاب" المختصر في أخبار البشر" لأبو الفدا(١).

وكتاب "النجوم الزاهرة"، في ذكر ملوك مصر والقاهرة" لإبن تعزي بـردى ، وكـتاب "حسـن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة لجلال الدين الأسـيوطي وشـيخ المؤرخـين تقي الدين أحمد المقريزي مؤلفاته "المواعظ والاعتـبار بذكر الخطط والآثار" و"السلوك لمعرفة دول الملوك"، وابن اياس بدائع الزهور فى وقائع الدهور".

ومـن كتب التراجم كتاب "وفيات الأعيان وأنباء الزمان" لمؤلفه ابن خلكان وكتاب "الاصابة في تميز الصحابة" لابن حجر العسقلاني.

---

(١) شحاته عيسى إبراهيم، القاهرة ، مرجع سابق، ص ٣٨ – ٢٥٧.

وقد راج الأدب القصصي، في هذا العهد، ومن أشهر القصص كتاب "ألف ليلة وليله" الذي تصور قصصه عصر المماليك، بطريقة جذابة وأن انتحلت شخصية هارون الرشيد وشخصيات العصر العباسي الأول لأبطال تلك القصص كما ذكرت بغداد عوضا عن القاهرة ومن القصص المشهورة أيضاً قصتا عنتره أو الظاهر بيبرس، تعتبران من القصص الشعبية التي أعجب بها الشعب كثيراً(١).

٦- القاهرة في عصر العثمانيين:

أخذ شأن العلم في الانحطاط، وأفل نجم الثقافة ودخلت مصر فى ليل من الظلام لا يتخلله شعاع من نور، وكان الأتراك العثمانيون يجهلون العربية وانحط الأدب ويفتر الشعر.

وندر نبوغ العلماء والمفكرين، وقل ظهور الشعراء والأدباء المجيدين. ولا يوجد الا قلة قليلة ومن المؤرخين: ابن اياس مؤلف كتاب "بدائع الزهور في وقائع الدهور" وشمس الدين ابن أبي السرور البكري مؤلف كتاب "الكواكب السائرة في أخبار مصر والقاهرة". والجبرتي مؤلف كتاب "عجائب الآثار في التراجم والأخبار" أما الشعراء والأدباء فليس من بينهم من يستحق الذكر.

---

(١) شحاته عيسى إبراهيم، القاهرة، مرجع سابق.

٥/٢-مرحلة التغريب: تراجع الإبداع المعماري من الساحة المصرية

وإذا كانت مصر قد تعرضت في العصور السابقة إلى غزوات وفتوحات محلية داخل حدود الدولة الإسلامية، إلا أنها بعد ذلك تعرضت إلى فتوحات من خارج الدولة الإسلامية بدأت بالحملة الفرنسية عام ١٧٧٨م بقيادة نابليون الذي أخذ من مصر ذخيرة علمها وعمرانها لإثراء الحركة العلمية والفكرية في فرنسا كفترة من فترات الاستعمار، وبعد خروج الحملة الفرنسية عادت مصر كما كانت ولاية من الولايات العثمانية. ودخلت مصر في دائرة التنافس لقوى ثلاثة هي بقايا المماليك من جانب والأتراك من جانب والانجليز من جانب آخر إلى أن انتهز محمد علي التركي الألباني الأصل هذا التنافس ليستجيب إلى الشعب ضد القوى الثلاثة كسبيل للحصول على عرش مصر، وقد كان له ما أراد وساعده في ذلك العلماء والزعامات الشعبية التي بدأت تخرج من مرقدها لأول مرة لتؤثر على الأحداث الداخلية للبلاد، ومع ذلك فقد لجأ محمد علي إلى المهندسين والعمال الأجانب الذين استدعاهم من استانبول لبناء صروحه المعمارية من قصور ومساجد وأسبلة، وهنا انتقل المعماري مع هؤلاء المهندسين والعمال وظهرت الأنماط التركية والألبانية في العمارة المحلية واختفت المشربيات وحلت محلها النوافذ البيضاوية واستعملت الجمالونات في التغطية كما استعملت القباب التي تعبر عن العمارة البيزنطية، وهكذا بدأ تأثير العمارة الأوروبية يدخل مصر حاملاً معه مقومات الحضارة الأوروبية التي ظهرت في القصور في عهد محمد علي والخديو عباس واسماعيل، بل وظهرت في الفنون والأداب، وحاول الخديو اسماعيل جعل مصر قطعة من أوروبا بالرغم من اختلاف الجذور الحضارية والبيئية وبدأت العمارة الأوروبية خاصة الفرنسية تغزو شوارع الامتدادات الجديدة غرب قاهرة العصور الوسطى أو في مدينة الاسكندرية ثم مدن القنال. ومع العمارة الأوروبية دخلت الأزياء والأثاث مع العادات والتقاليد الأوروبية، وتفتحت الأبواب للغزوة الحضارية الأوروبية عسكرياً واقتصاديا واجتماعياً وعمرانياً ولا تزال مستمرة حتى الوقت الحاضر وإن كانت بصيغ مختلفة، فتلاشت معها الشخصية المصرية والإسلامية، كل ذلك في العاصمة وبعض المدن الأخرى بعيداً عن أهل المدن الصغيرة أو القرى الذين احتفظوا بمقوماتهم الحضارية الاسلامية وعاشوا في بيئة عمرانية أقرب إلى البيئة الفرعونية، حتى بدأت قيم المدينة تزحف إلى المدن الصغيرة والقرى تحاول أن تغير من معالمها المعمارية وتلغى شخصيتها الريفية.. إلى أن فقدت العمارة المصرية كل مقوماتها النابعة من القيم الحضارية الإسلامية ومعبرة عن البيئة الطبيعية

والمناخية المحلية. وعند وصول المنحدر الحضاري إلى أدنى مستوى له.. بدأت الاصوات تدعوا إلى ضرورة تأصيل القيم الحضارية في بناء العمارة المصرية المعاصرة.. ولكن إلى أي حد أثرت هذه الدعوة على الوضع الحالي للعمارة المصرية(١).

٢/٥/١- تغريب العمارة المصرية

بدأ تغريب العمارة المصرية في عصر محمد علي وحتى انتهاء الحكم الملكي، عندما بدأ المعماري المصري يظهر في الصورة بجانب المعماري الغربي، سواء أكان ملتزماً بالفكر الأوروبي أو بالفكر المحلي، إلا أن هذه البداية قد توقفت بدخول فكر سياسي جديد يسعى إلى توفير متطلبات الفئات الفقيرة من المجتمع فتحول الفكر المعماري إلى إنشاء المساكن الشعبية السريعة التصميم والتنفيذ في صفوف نمطية متراصة ملأت الصورة العمرانية للقاهرة والاسكندرية وغيرها من مدن المحافظات. كما تحول الفكر أيضا إلى إنشاء مناطق سكنية جديدة لذوى الدخول المتوسطة قسمت أرضها إلى قطع لبناء العمارات وترك أمر بنائها لأصحابها مستعينين بصغار المعماريين أو المقاولين، فامتلأت الساحة العمرانية للمدن الكبيرة بأنماط مكررة لا يربطها فكر معماري ولا تتناسب مع متطلبات البيئة المحلية فقد تحكم في تشكيلها عدد من قواعد ونظم البناء المقتبسة من الخارج، الأمر الذي أحال هذه المناطق السكنية إلى غابات من العمارات. كما ظهرت نفس الصورة في عدد من المناطق السكنية التي خصصت أراضيها لأصحاب المهن المختلفة مثل مدينة المهندسين ومدينة التجاريين ومدينة الصحفيين ومساكن الضباط، وهي في واقع الأمر مناطق تسكنها كل الفئات التي تحتاج إلى مساكن. وانتقل هذا الاسلوب من التعمير ليغير من الملامح المميزة لبعض الأحياء السكنية خاصة في القاهرة مثل ضاحية مصر الجديدة والمعادي، وكما صدر العديد من قوانين الاسكان التي أثرت على المستوى المعماري العام وزادت من تكدس السكان في المباني القديمة والجديدة على حد سواء الأمر الذي أهدر مقوماتها المعمارية، ثم بدأت مشكلة الاسكان تظهر فيما يقام حول المدن الكبرى من مدن عشوائية.

(١) عبد الباقى إبراهيم، المنظور التاريخي للعمارة فى المشرق العربى، مرجع سابق.

٢/٥/٢- التدهور العمراني

استمر هذا التدهور العمراني ليشمل العديد من المباني القائمة ذات الأهمية المعمارية الخاصة، فقد تحولت بعض المباني الخاصة والقصور الملكية وقصور الأمراء الى مباني إدارية، فتحول قصر محمد علي بشبرا (١٨٠٨) الى كلية الزراعة، وقصر الزعفران بالعباسية الى إدارة الجامعة عين شمس، وملحقات قصر عابدين الى إدارات لمحافظة القاهرة، وقصر عائشة فهمي بالزمالك إلى إدارات لوزارة الثقافة، وقصر الأمير محمد علي بالمنيل إلى فندق، وقصر إدفينا بالصعيد إلى مصحة لسل العظام، وأزيل قصر هدى شعراوي بوسط القاهرة، كما أزيل قصر شريف باشا بحي جاردن سيتي ليقوم مكانهما مباني استثمارية. وهكذا ضاع العائد الاستثماري للعمارة الأثرية كما ضاع عائدها الحضاري. وعلى جانب آخر امتد العمران الإداري والعشوائي على الحدائق العامة والخاصة، فتقلصت حديقة الأزبكية التاريخية كما هدمت حديقة قصر لطف الله في الزمالك وحدائق قصر المانسترلي بالروضة بالقاهرة، وامتد هذا الاتجاه إلى العديد من الحدائق التاريخية فى غيرها من المدن المصرية، ولم يقف التشويه العمراني عند هذا الحد بل بدأت العديد من المباني السكنية تتحول إلى مباني إدارية لا تتناسب مع وظائفها، فكثيرا ما تحولت العديد من المباني الأثرية إلى مراكز سياسية أو أماكن لإيواء من انهارت مساكنهم وهكذا بدأ التدهور العمراني يزحف إلى المباني الأثرية خاصة في القاهرة في الوقت الذي تدعو فيه المؤسسات العلمية في العالم إلى ضرورة الحفاظ عليها كتراث حضاري عالمي.

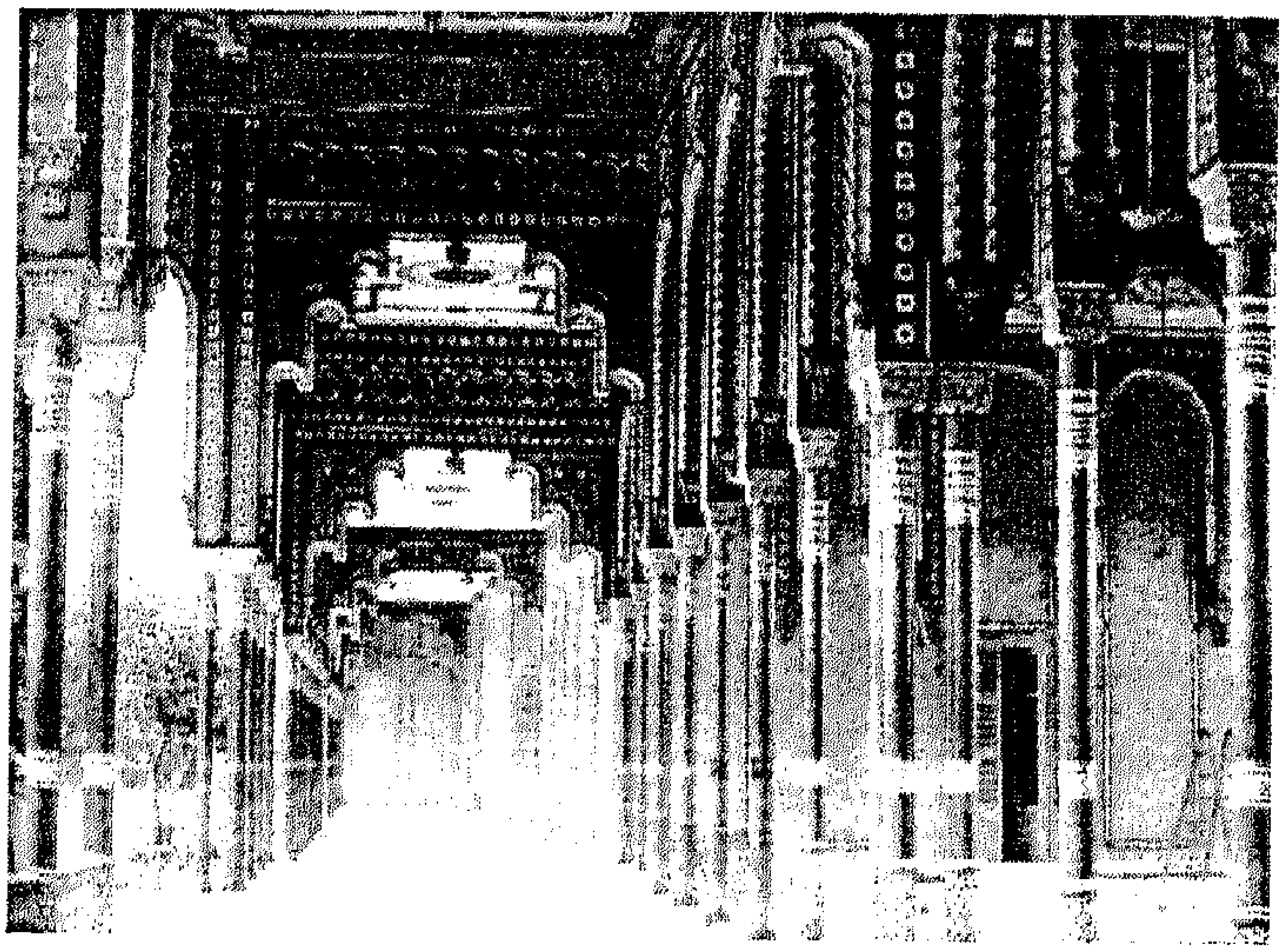
في هذا الخضم من التدهور العمراني استمر المعماري المصري يتعامل مع العمارة بأسلوبه الشخصي وتحت متطلبات أصحابها ومنطقهم الحضاري الذي بعد كثيراً عن الأصالة والذي يميل إلى الفكر الأوروبي في الشكل والمضمون على حد سواء، ولم يعد المعماري المصري بعد ذلك قادرا علـى مواجهة هذه الغزوة الحضارية التي اجتاحت المجتمع ومن ثم اجتاحت عمارة هذا المجتمع، كما بدأ المعماري المصري يفقد ذاته الحضارية الأمر الذي انعكس بالتبعية على أعماله المعمارية التي فقدت شخصيتها المحلية، ساعد على ذلك العديد من قوانين ولوائح البناء التي لا تدع للمعماري فرصة للإبداع أو الإنطلاق، وهكذا وصلت الحالة العمرانية في مصر إلى أدنى مستوياتها، الأمر الذي دعى الكثير من المفكرين والأدباء والمعماريين إلى الدعوة لتأصيل القيم الحضارية في العمارة المعاصرة والبحث عن الأصالة والمعاصرة أو التراث والحضارة، وبدأ هذا الفكر يؤثر عى شباب المعماريين

الــذين يبحثون عن المستقبل في الفكر السياسي والاجتماعي والثقافي ومن ثم في الفكر المعماري، وبدأت بوادر ما يمكن أن يطلق عليه بالصحوة المعمارية التــي لا تــزال في بدايتها الأولى تتحسس طريقها نحو الهدف والبحث عن التــراث فــي خضــم مــن القوانين ولوائح البناء وتشعب التنظيمات المهنية والعلمية وفي صراع مع القيم الحضارية السائدة والتي يطغى فيها الاستثمار المــادي في البناء على الاستثمار الحضاري، الأمر الذي ساعد صناعة البناء الغــربية علــى غــزو السوق المحلية بكل ما هو جديد لديها في عالم البناء مخلوطا بالقيم الأجنبية التي أجهدت المجتمع كما أجهدت المعماري المصري نفسه.

وكمــا اســتعان الأتراك بالمعماري "سنان" الأرمني الأصل استعانوا أيضــا بالعديــد مــن المعماريين اليونانيين، كما استعان محمدعلي بعد ذلك بالمعماريين من ألبانيا وإيطاليا وفرنسا، وجاء غيرهم في عهد اسماعيل باشان وحتــى العهدالقــريب عندما استعانت وزارة الأوقاف المصرية بالمعماريين الإيطاليــين فــي تصــميم منشأتهم الدينية، من أمثال "فيروتشي" و"تافاريللي" وآخــرهم "ماريوروســي" الذي اعتنق الإسلام والذي صمم في الأربعينيات مســاجد مــثل مسجد أبو العباس المرسي ومسجد قصر راس التين ومسجد إبراهيم القائد في الاسكندرية ومسجد عمر مكرم بالقاهرة.

تعرضــت مصر من ١٨٧٠ إلى ١٩٣٠ م إلى حركة معمارية ذات طبــيعة خاصــة، اخــتلطت فيها الأنماط العربية بالأنماط الأوروبية خاصة المستوردة من غيطاليا والنمسا، وجاء ذلك خلال التحول العمراني الذي ظهر في مناطق القاهرة مثل منطقة قصر النيل والاسماعيلية (منطقة وسط المدينة الآن) والحلمــية الجديدة أو الظاهر أو على شواطئ النيل وذلك بتأثير الفكر التخطيطــي "لهاوزمــان" فــي باريس، وظهر التعبير المعماري العربي في صورة زخارف سطحية سواء ظهرت في تصميم البلكونات أو المشربيات أو أركــان المبانــي أو في مداخلها. وامتد هذا التأثير حتى وصل ضاحية مصر الجديــدة. وظهر هذا الاتجاه في بعض المباني مثل مبنى جمعية المهندسين (١٩٢٠) ومبنــى بــنك مصــر (١٩٢٧) والتي صممها المعماري الفرنسي لازياك)، وقصر الجزيرة شكل (٢-٥٧)، الذي بنى لاستعمال الامبراطورة أو جيني أثناء افتتاح قناة السويس (من تصميم الفرنسيون" "فرانز ودي كوريل" (١٨٦٣). وهي من وحدات جديدة صنعت في ألمانيا وكذلك المتحف الإسلامي (١٩٠٣)، وغيرها من العمارات السكنية التي زينت بالأشكال العربية ويظهر أنه كان هناك دعوة للبحث عن طرز مجددة في العمارة العربية مثل ما ظهر

فـــي مبنـــى الجمعية الملكية الزراعية في أرض الجزيرة (١٩٣٨) أو مبنى الكتبخانة في القلعة أو مبنى مركز بوليس خلف مسجد السلطان حسن بالقلعة أو مبنـــى إدارة الأزهـــر ومســـجد البرلمان. وبعد ذلك دعت تقارير وزارة الأشـــغال العامة إلى ذلك في هذه الفترة من التاريخ، وقد أشارت إلى تصميم المباني العامة في الصعيد على الطراز الفرعوني المستحدث وهو ما ظهر في محطات السكك الحديدية والمباني العامة في الوجه البحري بالطراز العربي، وقد لاقى هذا الاتجاه بعض الاعتراض على إنه مجرد زخرفة عربية خارجية لا تمس جوهر التصميم نفسه.



شكل (٢-٥٧)

ضاحية مصر الجديدة (*In the Arab land*)

لقد حاول بعض المعماريين الأوروبيين بين عامي (١٨٧٠-١٨٨٠م) استخدام الطراز العربي في المباني المصرية للطبقة البرجوازية وتحول الأمر بين عامي (١٨٩٠-١٩٠٠م) إلى استعمال الطراز العربي في شكل زخارف جصية على واجهات المباني، كما ظهر في مباني حي الظاهر ومصر الجديدة في ذلك الوقت تبعاً لأذواق أصحابها. كما ظهر تأثير عمارة الباروك المختلط بالطابـــع التركي في قصر السكاكيني (١٨٩٧). ثم تأكدت الدعوة إلى الاتجاه إلـــى العمـــارة العربية بين عامي (١٩١٠-١٩٢٠) كما ظهر في قصر عمر ســـلطان باشا في باب اللوق وقصر هدى شعراوي (١٩٠٧) في شارع قصر النـــيل وقـــد هـــدم لـــيحل محله مشروعا استثماريا، وكان خليطا من الطرز

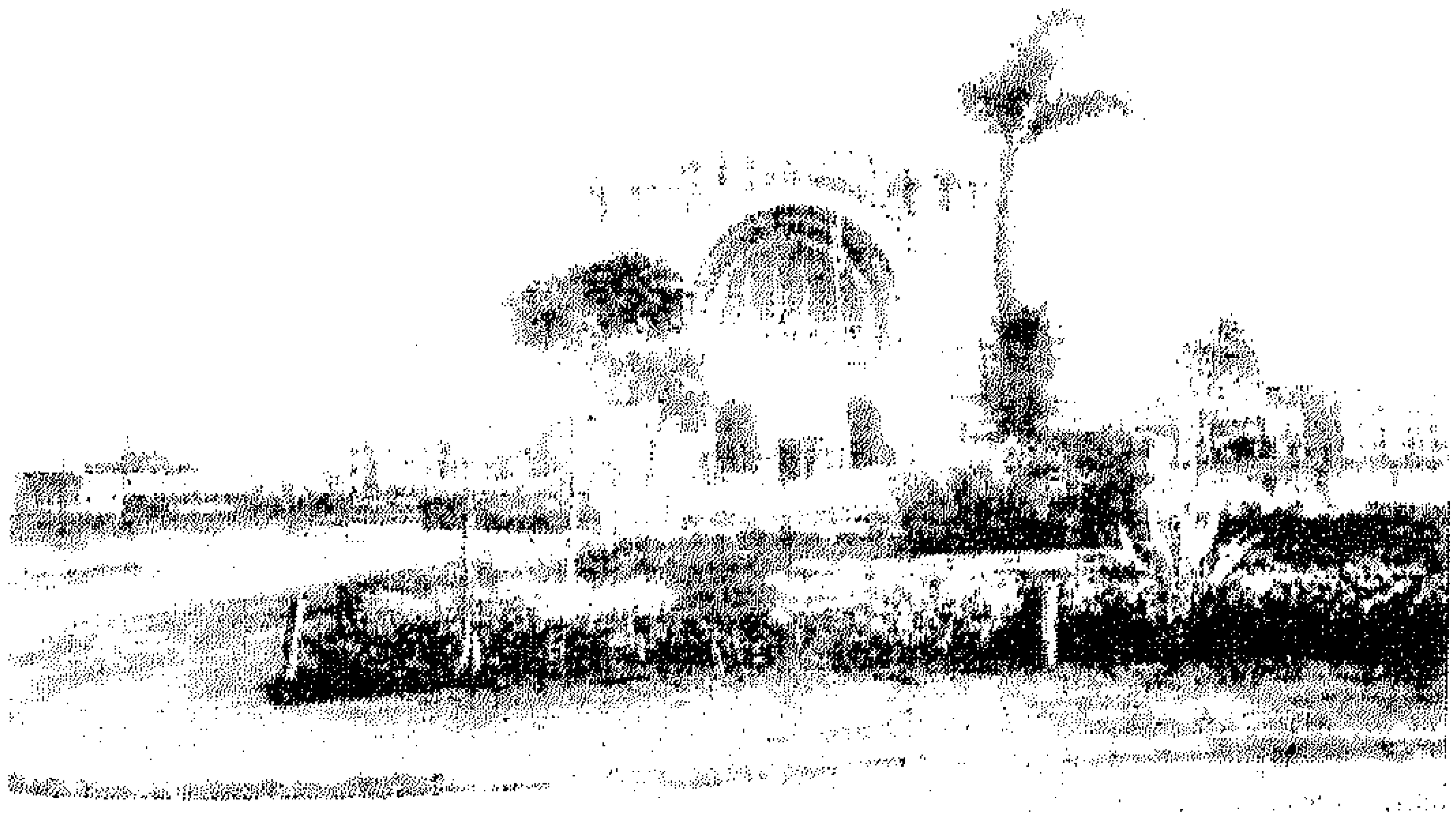
الأندلسـية والتـركية والمملوكية. وهكذا زاد الطلب على الطراز المعماري العربـي أكثر من الطراز الفرعوني، وظهر في هذه الفترة بعض المعماريين المصـريين، فقد بنى متولي أفندي عددا من المبانى الخاصة بوزارة الأشغال العامة عام (١٩٠٥) وغيرهما عام (١٩٠٨، ومن قبله كان المعماري الفرنسي (بـودري) مديـراً للأشـغال العامـة (١٨٦٧) والمعمـاري الإيطالـي (كيروبانتانيللي) الذي بنى قصر النيل لسعيد باشا (١٨٨٣) وكذلك المعماري الإيطالي الآخر (الفونسومانيسكالا) الذي صمم دار الأثار العربية ودار الكتب (١٩٠٦) وكـذلك الإيطالـي (كارلوفير جيليو) الذي صمم مسجد الرفاعي (١٩٠٦-١٩١١). فقـد كان (مانيسكالا) كبيرا للمعماريين في الحكومة وكان قـريبا من (محمود بك فهمي) مفتش التنظيم في الصعيد الذي عمل بعد ذلك كبيـرا للمهندسين بوزارة الأوقاف، وأشرف على العديد من المباني الحكومية التي تعتبر موسوعة للمعماريين المصريين في ذلك الوقت. ثم جاء مصطفى باشا فهمي (مؤسس جمعية المهندسين) وقد عين مديرا عاماً لمصلحة المباني (١٩٣٧)، ومديرا عاماً للتنظيم عام (١٩٤٣) ثم كبيرا للمعماريين في القصور الملكية. ثم مديراً لبلدية الاسكندرية. وفي هذه الفترة زادت الدعوة إلى إظهار طابـع معماري مصري له جذوره العربية، فقد دعى "هيتز باشا" عام ١٩١١ إلى ضرورة عمل نماذج معمارية ملتزمة بالطراز ليعرضها المعماريون على أصـحاب العقـارات التـي يقومـون بتصميمها وذلك بهدف إظهار الطابع المعماري المصري الجديد.

لقد بدأ دخول المهندسين الفرنسيين والإنجليز مصر بصفة موسعة في عصـر محمـد علـي وإسماعيل باشا فكان (لينان دي بلفون) الفرنسي كبير مهندسـي محمد علي والذي قام بتصميم القناطر ومشروعات الري الكبرى، كمـا كـان "بولفـور" الفرنسي مهندسا للبلديات و"برينودي دويتاسل" لتنسيق الحدائـق، وفي عهد اسماعيل صمم المعماريون الإنجليز مبنى محطة مصر للسكة الحديد على الطراز العربي وقام الفرنسيون مثل "باريل" بتنسيق بساتين الأورمان والأزبكية كما صمم الفرنسيون مبنى دار الأوبرا، في شمال القاهرة صـمم المهندس المعماري البلجيكي "جسبار" فندق هليوبوليس بالاس (٥٠٠ غرفة) شكل (٢-٥٨) وكذلك مباني منطقة الوسط بهذه الضاحية والتي تحمل بعـض ملامح العمارة العربية، كما قام المعماري الفرنسي "الكسندر مارسيل" بتصـميم كنيسـة الكاتدرائية شكل (٢-٥٩) وهي بيزنطية الطابع وقام نفس المعماري بتصميم قصر البارون امبان على الطراز الهندي شكل (٢-٦٠).



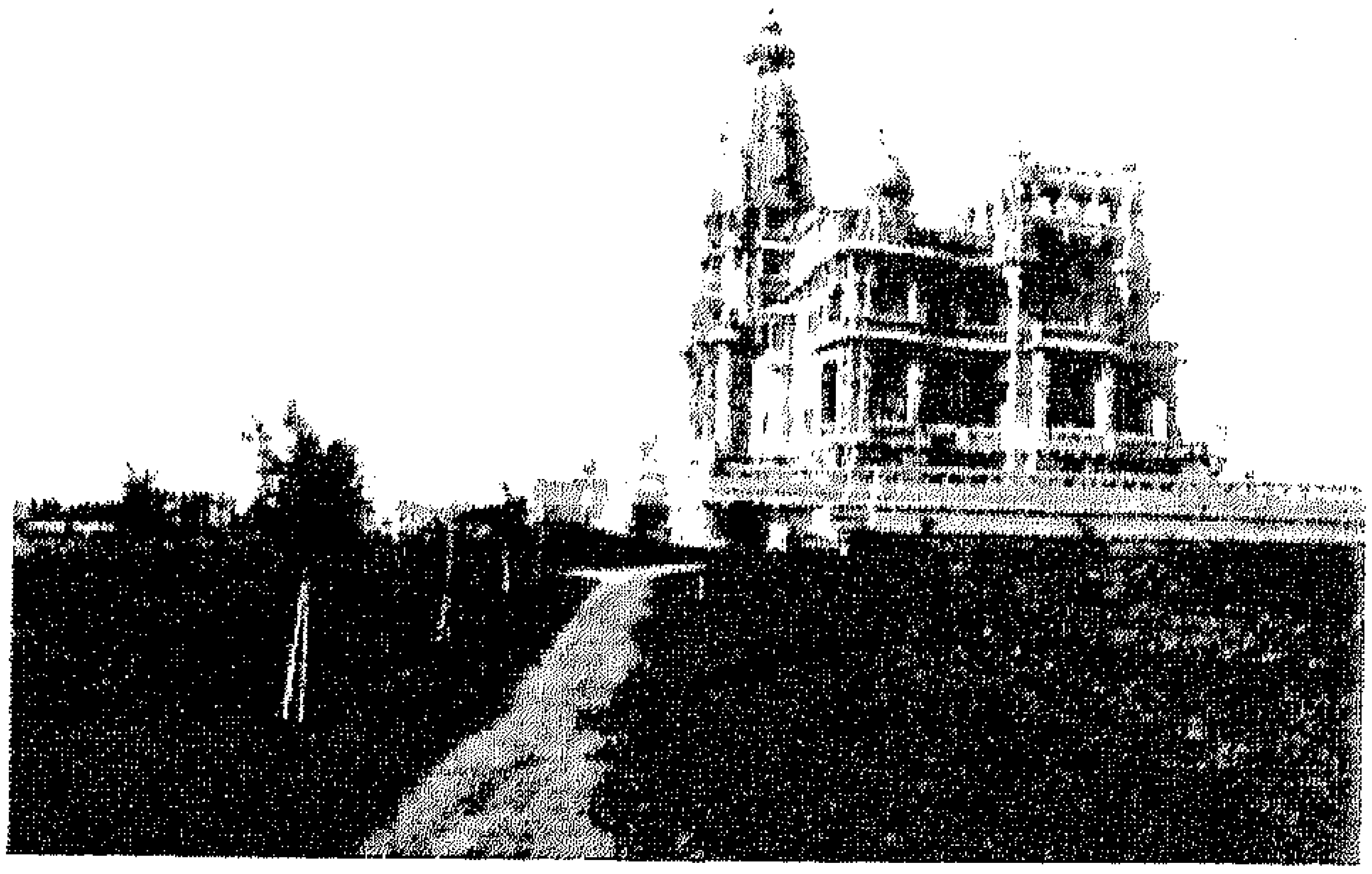
شكل (٢-٥٨)

فندق هليوبوليس بالاس (مجلة مصر المحروسة)



شكل (٢-٥٩)

كنيسة البازيليك (مجلة مصر المحروسة)



شكل (٢-٦٠)

فندق البارون (*Lehnert and landrock*)

٢/٥/٣- المركز الحديث لمدينة القاهرة

تشـــكل مراكـــز المدن المخططة على اختلاف انواعها مجموعة من البنـــيات العمرانية التي يصوغ هدف نشأتها مفاهيم سياسية، عسكرية، دينية، تجارية وخدمية، مما يكسب تشكيل المدينة خصائص عمرانية تتوافق مع هذه المفاهـــيم[١]، وتكـــون الظـــروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الحاكمة لـــتطور المديـــنة، عرضة لعوامل الخلط أو الاحتكاك الثقافي، إذا ما تم هذا الاحـــتكاك مع ثقافات تحمل أنساقا أكثر تطورا، فإن التحول الذي يطرأ بنية المدينة يمكن أن يرصد في أحد جوانبه في صورة نتاج عمراني متمايز واعي أو عشوائي يعبر عن هذا الاحتكاك الثقافي.

وإذا كانـــت التقاليد والعادات ترتبط بما ترسب لدى المجتمع من آثار الحضـــارات المتعاقـــبة وهـــي بدورها تنعكس على المراحل المتعاقبة لنمو المديـــنة، وقد يكون ارتباط مرحلي بالأخرى ارتباطا طبيعيا وعضويا إذا ما نشأت المدينة في استمرارية حضارية نابعة من أن يكون طبيعيا من المراحل التـــي مـــرت فـــيها. وقد يكون الارتباط بين مرحلة وأخرى في نمو المدينة ارتـــباطا شـــكليا إذا مـــا نشأت المدينة في بيئات حضارية متعاقبة عليه من الخـــارج كمـــا هو الحال في كثير من مدن الدول النامية حيث يوجد انفصال

(١) عبد الحليم إبراهيم، تحسين بنية المجتمعات العمرانية المتهالكة، بحث غير منشور.

يكون كاملا بين المراحل المختلفة التي بها المدينة على مر العصور.. ويمكن مـن خلاله استقراء تاريخ المدينة في مراحلها المختلفة ففي القطاع العرضي لمدينة القاهرة من شرقها إلى غربها على سبيل المثال يمكن للمرء أن يستقرء تـاريخ المدينة العريقة منذ الفتح الإسلامي إلى الفتح العثماني ومن الاحتلال الفرنسي إلى الاحتلال البريطاني. ليس فقط في الكيان العمراني لاحياء المدينة المختلفة أو في مبانيها ومرافقها العامة ولكن أيضاً في حياة الفرد وتقاليده وفي مأكلـه وملبسه بل وفي علاقاته الإنسانية وتكويناته الاجتماعية. وهنا يصبح الـتحدي أكثر قساوة بالنسبة للمخطط أو المعماري الذي يحاول ربط المدينة بتراثها الحضاري.

حـيث لـم يؤثـر الاخـتلاط والاحـتكاك الثقافي المتعاقب بين هذه الحضـارات، على طابع عمران وعمارة المدينة فقط، وإنما تحطى ذلك إلى طبـيعة الحـياة الثقافية والتركيبات الاجتماعية والاقتصادية التي تتلازم مع المفاهيم المستحدثة وتعبر عنها وتعمل على صيانتها.

ويعتبـر المركـز الحديث لمدينة القاهرة "قاهرة الخديوي إسماعيل" تعبيـرا تخطيطيا عن أنساق ومفاهيم لم تمثل امتداد وارتباطا طبيعيا للمفاهيم والأنساق الثقافية والعمرانية التي شكلت المدينة التاريخية وصاحبت تطورها عبر العصور،وإنما تمثل نتاجا للإحتكاك الثقافي المباشر بين الثقافية التقليدية بأنسـاقها المتباينة والمراوجة، وبين الثقافة الأوروبية وكنتيجة لظهور أنساق ومعـارف آلية أو صناعية حديثة تؤثر على تخطيط وتصميم المدينة، وعلى طبيعة الأداء داخلها – من حيث آليات الحركة والمرافق والخدمات – وعلاوة علـى عوامل التبعية السياسة والحضرية التي سيطرت على مفاهيم حكام هذه الفتـرة، فإن مخطط القاهرة الحديثة وتركيبها العمراني الباريسي الطابع جاء تفسـيرا واحدا عن تلك المفاهيم، الأمر الذي يمكن رصده خلال تشكيل التتبع الحديث، حركة المرور، نظم الخدمات والمرافق المستحدثة، الطابع المعماري والعمرانـي، التـركيبة الاجتماعـية للسـكان، وطبيعة الأنساق الاجتماعية المستحدثة(١).

---

(١) عبد الباقى إبراهيم ، تأصيل القيم الحضارية فى بناء المدينة الإسلامية، مركز الدراسات التخطيطة والمعمارية، ص ١٩.

٦/٢- مرحلة الحداثة وما بعد الحداثة : البحث عن الذات المصرية:

وبدأ المعماري المصري يظهر في الصورة وكان أولهم محمود حسين باشا فهمي المعماري وجاء بعده ابنه مصطفى باشا فهمي معماري الملك الذي حـاول أن يضـع ملامح لطراز معماري جديد سماه عمارة عصر النهضة الإسـلامي، وتظهـر أعماله في مبنى السراى الكبرى في أرض المعارض بالجزيرة والذي شيد عام ١٩١٣، وكذلك في مبنى دار الحكمة بشارع القصر العيني شكل (٢-٦١) وبعض القصور الملكية، حيث استعمل البحور الكبيرة فـي التغطية واستوحى بعض الخطوط من ملامح العمارة العربية، وتبعه بعد ذلك الأستاذ المعماري على لبيب جبر الذي أتم دراسته المعمارية في مدرسة ليفـربول عـام ١٩٢٦ وظهرت أعماله مرتبطه بالفكر الأوروبي، سواء في المبانـي العامة مثل مبنى نقابة المحامين أو أعماله المعمارية لشركة المحلة الكبـرى وكفـر الدوار وغيرها من المباني السكنية العديدة. وظهر في نفس الفتـرة معماريـون أجانـب مثل "شارك عيروط" اللبناني الأصل الذي تأثر بالمدرسـة الهولـندية في استعمال الطوب الظاهر بألوانه الأصفر والأحمر، و"أنطـوان نحاس" اللبناني الأصل أيضا الذي صمم العديد من العمارات في شـوارع قصر النيل وشريف باشا بالقاهرة،وعكس فكر المدرسة الفرنسية في بـاريس، كمـا ظهـر غيـرهم في نفس الفترة معماريون انجليز وفرنسيون وأمريكان صمموا العديد من المباني الهامة في مصر، فمباني جامعة القاهرة صـممها الإنجليـزي "نيومان" عام ١٩٣٢، كما صمم "جاك هارد" و"بارك" و"مـاكس أدرعـي" مبنى المحكمة العليا في قلب القاهرة بعد فوزهم بمسابقة لوضـع هـذا التصميم، واستمر "ماكس أدرعى" في وضع التصميمات لكبار الأغنياء فصمم عمارة "اليونيون" وعمارة "الايموبيليا" في وسط القاهرة، وفي نفس الفترة ظهر المعماري المصري محمود رياض وصمم العديد من المباني العامـة والعمـارات كان أبرزها مبنى الجامعة العربية على كورنيش النيل، وظهر المعماري أبو بكر خيرت الذي ألف مجموعة من الموسيقى الكلاسيكية المتمصرة، وأخيه "على خيرت" الذي تتلمذ على يد "ماريو روسي" في العمارة الإسلامية وأشرف على بناء العديد من مساجد وزارة الأوقاف.



شكل (٢-٦١)

دار الحكمة (*The glory of Cairo*)

ومن نفس الجيل ظهر المعماري حسن فتحي الذي كرمته بعض المؤسسات المعمارية العالمية وذلك نتيجة لدعوته المتواصلة لضرورة البناء بالمواد المحلية البيئية ومشاركة الإنسان في بناء مسكنه الخاص بالنسبة للفقراء منهم، وإذا كانت أعماله في مصر لا تتعدى قرية القرنة في جنوب الصعيد وباريس في الواحات وبعض المساكن الخاصة في ضواحي أهرامات الجيزة، فإن كتاباته تركت أثراً كبيرا في خارج مصر كما إستدعى لبناء مباني قرية إسلامية في نيو مكسيكو في الولايات المتحدة بنفس أسلوب البناء بالطين. وبعده ظهر بعض تابعيه في نفس الاتجاه الذي استحوذ على اهتمام بعض الأغنياء العرب. وفي نفس الجيل ظهر المعماري الدكتور سيد كريم الذي أنهى تعليمه في المدرسة العليا بزيوريخ بسويسرا ونقل إلى مصر وبعض الدول العربيةأنماطاً عديدة من العمارة الأوروبية التي تأثر بها على يد أستاذه "سافربرج" السويسري ، وقد بدأ يثور على المدرسة القديمة بهذا الفكر الجديد وأصدر في الأربعينات ولمدة حوالي خمس سنوات مجلة العمارة الربع سنوية، فكانت حدثاً في مجال التأليف والنشر في هذه الفترة.

تعرضت العمارة في مصر إلى مختلف المؤثرات الخارجية، سواء أكانت مؤثرات مباشرة عن طريق أعمال المعماريين الأجانب خاصة منذ بداية عهد محمد علي حتى الآن أو مؤثرات غير مباشرة عن طريق الفكر المعماري المنشور في الكتب والمجلات الأجنبية أو الفكر المعماري الوارد من خلال البعثات الدراسية، وقد أدى هذا التضارب الفكري إلى تضارب في الإنتاج المعماري نفسه، الأمر الذي افقد المعماري المصري هويته كما أفقد انتاجه المعماري شخصيته. هذا بالإضافة إلى تدنى التنظيم المهني الذي يمكنه أن يوجه العمارة المصرية وجهتها الصحيحة، فالمعماري المصري لا تربطه بهذه التنظيمات أكثر من دفع الاشتراكات السنوية التي تضمن تسجيله الرسمي، وذلك بخلاف التنظيمات المعمارية العالمية التي ترعى المعماري بعد تخرجه مهنيا وعلمياً، وهكذا فقدت العمارة المصرية شخصيتها ليس فقط في المدن الكبيرة ولكن أيضا في المدن الصغيرة والقرى، ولم يعد للوعي المعماري العام لدى المجتمع أي أثر في توجيه العمارة المصرية، بل أدى هذا الوعي العام إلى تدهور العمارة وذلك بسبب الغزوة الحضارية التي تصيب مصر في الوقت الحاضر اقتصاديا وفكرياً وثقافيا واجتماعياً، الأمر الذي ظهرت أثاره ليس فقط في العمارة بصفة عامة ولكن أيضاً في الأزياء والعادات والتقاليد ومتطلبات الحياة الاستهلاكية.

لقد كان المعماري الأجنبي الذي يوليه الوالي في العصور الإسلامية المتتالية مسئولية إنشاء المساجد أو القصور ينصهر في البيئة المحلية ويتفاعل مع ما تنتجه العمالة المحلية من أعمال فنية، فكانت العمارة المصرية على مر العصور وإن كانت أجنبية الفكر إلا أنها كانت مصرية التنفيذ محلية الملامح في معظم الأحيان حتى جاء عصر محمد علي فكانت العمارة أجنبية الفكر وأجنبية التنفيذ والملامح. وزادت هذه الظاهرة بعد عصر اسماعيل باشا حتى الوقت الحالي حيث تفتحت الأبواب أمام المعماري الأجنبي كما تفتحت أيضاً أمام منتجات صناعة البناء الأجنبية، وهنا تظهر العمارة المصرية أجنبية التصميم والتنفيذ والملامح. وإذا كان التأثير الأجنبي يظهر أساساً في المباني الرسمية إلا أن معظم البناء الشعبي يقوم به أصحابه بمساعدة البنائين والحرفيين والمنتمين إلى مهنة المعماريين دون شرط أو نظام ففقدت العمارة الرسمية شخصيتها المحلية كما فقدت العمارة الشعبية انتمائها المحلي.

وإذا كان هناك عدد من المعماريين المصريين الذين ظهروا منذ الأربعينات وعملوا في المجال التعليمي والمهني إلا أن تأثيرهم العام على العمارة المصرية بقى ضعيفا بسبب تنوع انتماءاتهم المعمارية مع عدم قدرتهم

علـــى التألـــيف والنشر وأصبحت أفكارهم ملكاً لهم دون غيرهم، فقد ظهرت المجمـــوعة الأولى من المعماريين المصريين مثل محمد رأفت، وعلى لبيب جبـــر، وعبد المنعم هيكل، وشريف نعمان، وحسن شافعي، ومحمود الحكيم، ومحمـــود رياض ممن درسوا في انجلترا، وحسن شافعي، ومصطفى شافعي ومحمـــد أبـــو ســـتيت ومحمد محيي الدين وخالد سعد الدين ممن درسوا في فرنســـا، وسيد كريم ممن درسوا في زيوريخ وشفيق الصدر ممن درسوا في أمـــريكا، وغيـــرهم ممن مارس العمل المعماري في الهيئات المصرية مثل إبـــراهيم نجيب، وميشيل روفائيل وغيرهم، ومع ذلك فإن تأثيرهم المعماري ظـــل محدوداً بأماكن انتاجهم المعماري أو العلمي كما أن تأثيرهم المعماري ظـــل محـــدوداً بالـــنماذج المعمارية التي قدموها والتي لا تمثل اتجاهات أو نظريات معمارية واضحة المعالم وإن كان بعضهم ركن إلى التجديد التشكيلي أكثـــر مـــنه إلى النظرية المعمارية المحلية، وهكذا انتهى تأثيرهم المعماري بانـــتهاء مـــدتهم في الممارسة أو العمل ولم ينتج عنهم نشر علمي أو نظري يمكن أن يستقر في وجدان شباب المعماريين بعد ذلك، وهكذا ينتهى المعماري في مصر عملاً وفكراً بانتهاء مدة عمله.

لم يسفر أحد من المعماريين المصريين عن فكر مكتوب إلا المهندس حســـن فتحي الذي نشرت أعماله في معظم المجلات المعمارية في العالم كما نشـــرت له المطابع الأجنبية أكثر من كتاب يشرح نظريته في البناء بالجهود الذاتية والمواد المحلية فيما سماه بعمارة الفقراء، ولا يزال تأثيره مستمراً في الأوساط المعمارية العالمية، والتأثير الفكري لحسن فتحي جاء من الخارج عن طـــريق المجلات والكتب الأجنبية أكثر منه من الداخل، حيث لم يتعرف عليه المجتمع المعماري إلا من خلال بعض الندوات أو المحاضرات أو من خلال ما نشرته عنه الصحف المحلية أثر ما كتب عنه في الخارج وما حصل عليه من جوائز تقديرية كان آخرها الميدالية الذهبية من الاتحاد الدولي للمعماريين فـــي ينايـــر ١٩٨٥م. وإذا كان الفكر المعماري لحسن فتحي قد قوبل باهتمام كبيـــر من العديد من الجهات المعمارية في الخارج إلا أنه لم يقابل بنفس هذا الاهـــتمام أو بأقـــل منه في الداخل، فالجامعات المصرية لم تنشر له أو عنه وكذلك دور النشر المحلية نظراً لمحدودية انجازاته المعمارية التي انحصرت في بناء قرية القرنة عام ١٩٤٥ أو في بناء قرية أخرى في الواحات المصرية بنفس الأسلوب أو في بناء عدد قليل من المساكن الخاصة في منطقة أهرامات الجيزة، أيضاً بنفس الأسلوب وإن تغيرت مادة البناء، وامتدت أعماله بعد ذلك إلى الخارج حيث بنى ثلاث مساكن خاصة بمدينة جدة بالسعودية وغيرهم في

الكـــويت لأفـــراد لديهم القدرة المالية والقناعة بهذا الاتجاه الفكري، وأسلوب حســـن فتحـــي في البناء ليس ابتكاراً جديداً بقدر ما هو إحياء لأساليب البناء القديمة والتغطية بالأقبية والقباب مرتكزة على حوائط سميكة من الطوب اللبن أو الحجـــر وهـــي أساليب استعملت في مصر استعملت في غيرها من دول شـــمال أفريقيا منذ آلاف السنين، وهكذا انحصرت دعوة حسن فتحي في هذا الاتجـــاه وإن كان قد طرح بعض الأفكار التخطيطية في تخطيط القاهرة هي في الواقع أفكار مستوردة عن دوكسيادس المعماري والمخطط اليوناني الذي ظهـــر على المستوى العالمي بين الخمسينات والسبعينات فقد عمل معه حسن فتحـــي مدة عامين في مشروعات للاسكان العام في العراق، ولكن أعماله في هذه الفترة لم تلق نفس الاهتمام بعمارة الطين التى برع فيها، وهكذا لم ينتشر فكر حسن فتحي بنفس انتشار فكر الرواد من المعماريين العالميين في أوروبا وأمـــريكا والذين امتدت أعمالهم لتشمل كل نوعيات البناء العالي والمنخفض والسكني والتجاري والإداري والصناعي والتعليمي[1].

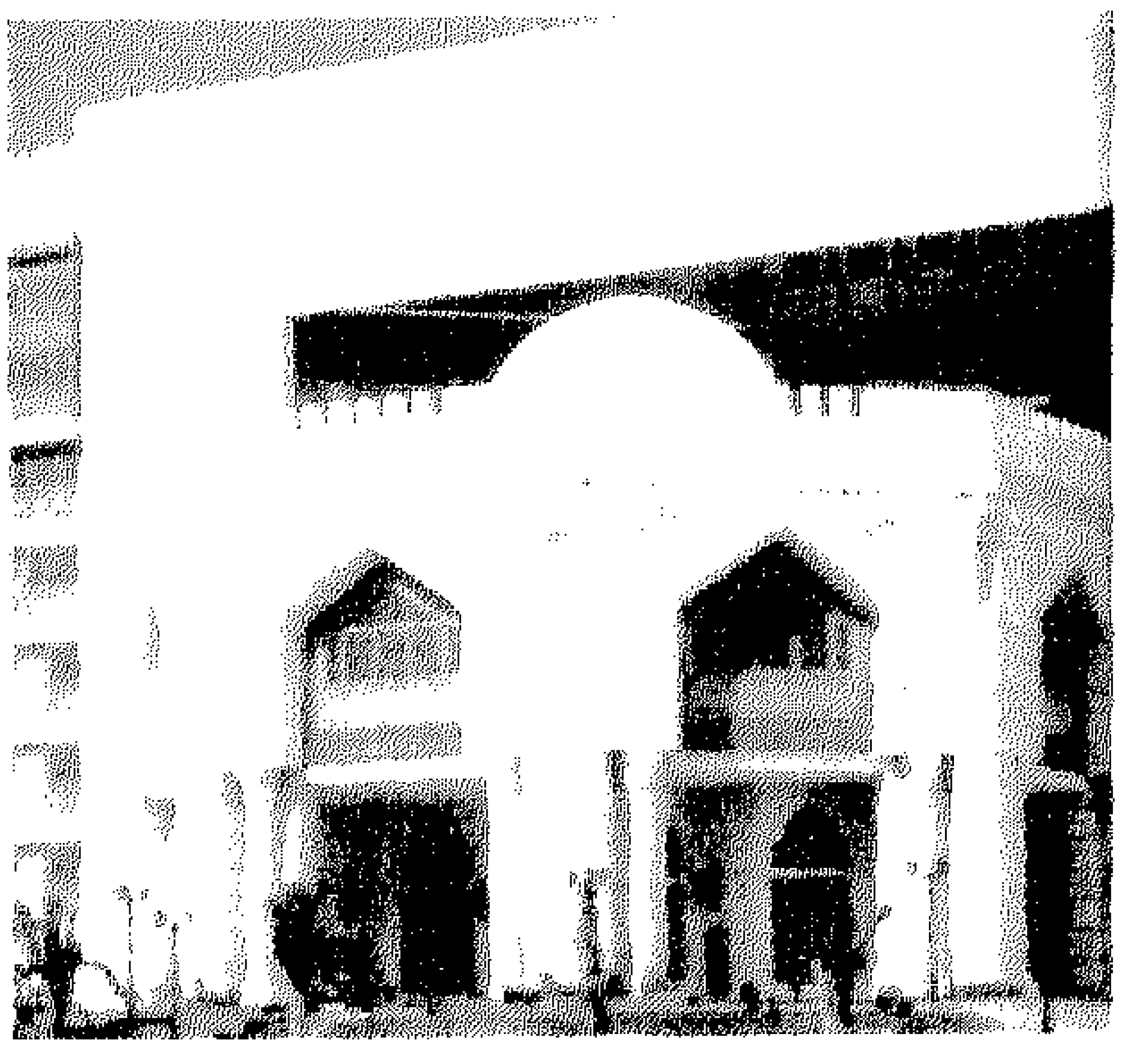
وإذا كان المعماري المصري قد دخل مرحلة البحث عن الذات مترددا بين التراث المعماري الذي ظهر في مصر على مدى العصور وبين الضغط الاقتصـــادي الغربي المصحوب بالضغط التكنولوجي والذي يحمل معه الكثير مـــن القـــيم الاجتماعية الأنماط الاستهلاكية، إلا أن المعماريين الأجانب بدأوا يبحثون عن التراث في عمارة الصحراء المصرية وكذلك في عمارة العصور الإســـلامية المتتالـــية سواء أكان ذلك عن طريق البعثات الطلابية أو البحوث العلمية التي تفد إلى مصر من انجلترا وفرنسا وألمانيا وهولندا وأمريكا.

ولـــم تكـــن ظاهرة البحث عن الذات قاصرة على العمارة المصرية المعاصـــرة بـــل شـــملت هذه الظاهرة كل نواحي الفنون والآداب المصرية المعاصرة، وعلى الساحة الفكرية يثار موضوع التراث والحضارة كما تناقش مسألة الأصالة والمعاصرة، وهنا يدخل الفكر المعماري هو الآخر إلى ساحة الفكـــر المصـــري المعاصـــر. تقول الدكتورة نعمات فؤاد في كتابها "التراث والحضارة " (القاهرة ١٩٨٤م) "أن نعرف تراثنا قضية – أن ندرسه.. قضية – أن نمحصـــه وننقـــيه ممـــا علـــق بـــه من شوائب.. قضية – أن نعتز به ونستلهمه.. وأن ننتفع منه ونستمد منه.. ونمتد به في غير سلفية أو تبعية أو انعـــزالية قضية.. "وهكذا تظهر جوانب القضية الفكرية المعاصرة في مصر

---

(١) عبد الباقى إبراهيم، اصل القيم الحضارية فى بناء المدينة الإسلامية، مرجع سابق، ص ٤٦.

وهي القضية التي كتب فيها توفيق الحكيم الأديب كما كتب فيها الدكتور زكي نجيب محمود الفيلسوف، وترد الدكتورة نعمات فؤاد على تقديم المشاكل الاقتصادية والتعليمية بأن "قضية التراث تسبق الاقتصاد والتعليم لأن التراث هو الجذر لكل شئ وبدونه لا يستقيم شئ أو تطرد مسيرته" وعن الجانب الاقتصادي في العمارة تقول "أليس جانباً من الاقتصاد والاجتماع والفن كرنفال العمارة عندنا بطرزه الغربية علينا؟. عمارة الزجاج والألمنيوم في بلد الشمس المشرقة"، كما تقول "إن التراث ليس قضية فكرية فحسب بل هو قضية سياسية.. أما الاستعمار الجديد وله مآرب خفية وبعيدة ودروب ملفوفة.. منها النيل من التراث وهز القيم والتشكيك في النفس وقدراتها"..
ومع هذه الصحوة الفكرية ظهرت صحوة معمارية قام بها صفوة من قادة العلم والعمارة في مصر، اجتمعوا في ديسمبر ١٩٨٤ ليتدارسوا ما أصاب العمارة المصرية من تخلف بعد أن فقد المعماري هويته وشخصيته أمام الزحف الحضاري الغربي على كل مقومات الحياة الاقتصادية والاجتماعية في مصر. اجتمعوا ليضعوا ميثاقا للمعماريين يقومون به ما اختل من الممارسة المهنية أو ما ضعف من الأصول العلمية والتراثية، وبقدر صمود هذه الصفوة وثباتها واستمرارها في الدعوة إلى الارتقاء بالعمل المعماري المصري مهنياً وعلمياً بقدر ما يمكنها الوصول إلى أهدافها بالرغم من كل المعوقات البيروقراطية، ولكن تواكب الدعوة إلى تأصيل القيم الحضارية في الآداب والفنون مع الدعوة إلى تأصيل القيم الحضارية في العمارة والتخطيط العمراني يؤكد سلامة الحركة الفكرية الجامعة ويزيد من قوة جماعتها الفكرية. من هنا يمكن التبصر بمستقبلية العمارة المصرية شكل (٢-٦٢).



شكل (٢-٦٢)

دار الإفتاء المصرية (*The glory of Cairo*)

سنوات ما بعد الحداثة

٢/٦/١- مشكلة الطابع المعماري والعمراني

احتلت مشكلة الطابع المعماري والعمراني، واقتصاده أو تدهوره أو فنائه أو الحاجة إلى دعمه وإحيائه والمحافظة عليه ودعم ملامحه، مكانا رئيسيا في قائمة أهداف ومحددا عمليات التشكيل المعماري والعمراني، والطابع العمراني هو كل مركب شديد التعقيد يعكس بصدق ملامح البيئة والمجتمع، وتقنياتهم الاجتماعية والأساسية، ويعكس بالتالي مشاكل المجتمع وأزمة بنيته واضطراب مؤسساته، وهو تعبير متأخر (تفصله فترة إزاحة عن الأحداث والتفاعلات الاجتماعية) ويأتي في أعقاب الأحداث والتفاعلات والرؤى الاجتماعية ويسجل بعض ملامحها وتوازناتها.[1] شكل (٢-٦٣)، شكل (٢-٦٤).



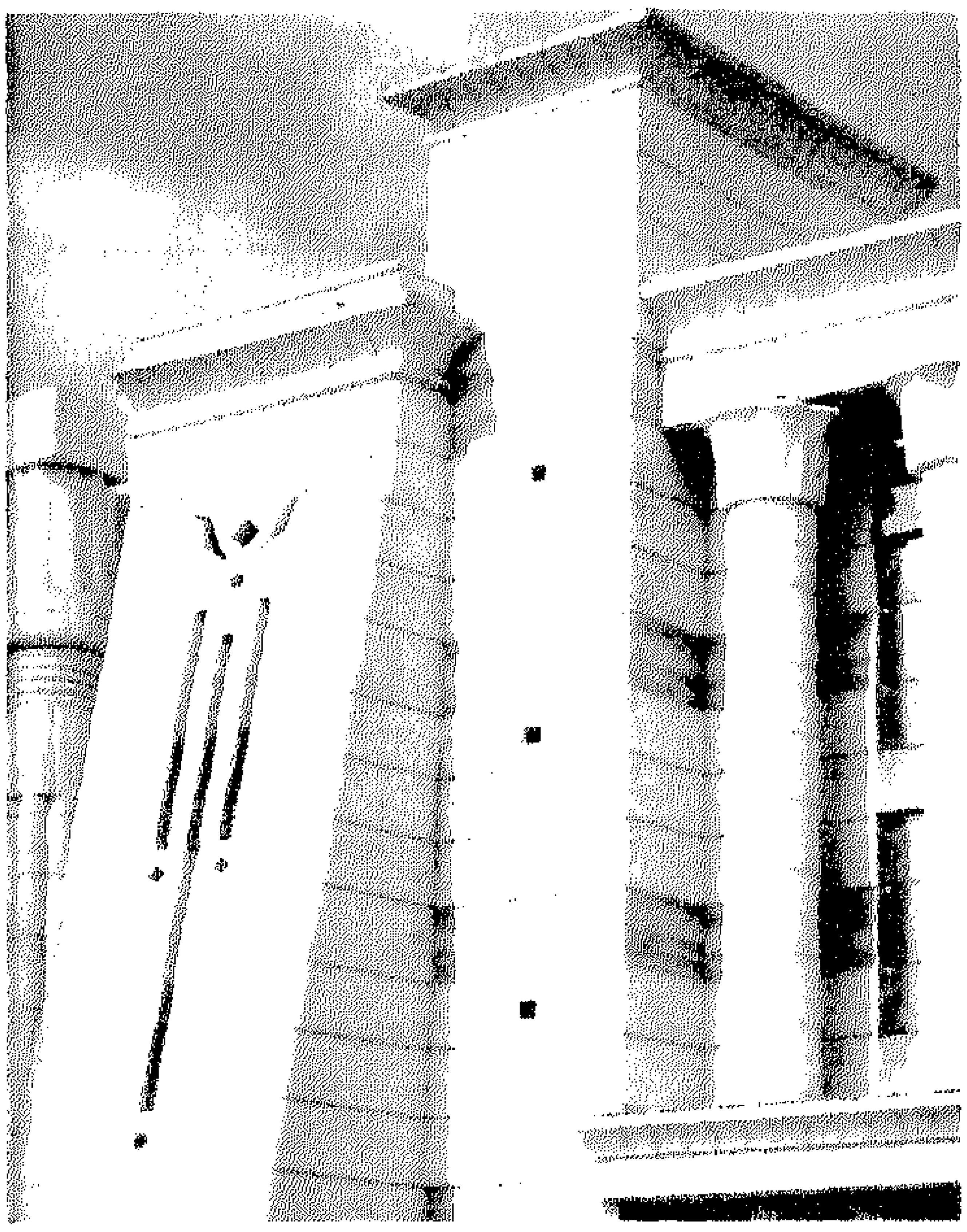


شكل (٢-٦٣)

مكتبة مبارك ومبنى الأوبرا الجديدة (*The glory of Cairo*)

---

(١) سيد التوني، عن الثقافة والعمارة، مطارحات، مجلة قسم الهندسة المعمارية، مرجع سابق ، ص ٤٧.



شكل (٢-٦٤)
مبنى المحكمة الدستورية (*The glory of Cairo*)

ملامح وإيجابيات مرحلة ما بعد الحداثة *Post-Modernism* :-

في العمارة والعمران :-

بالرغم من الأختلاف على تعريف ملامحها ومفاهيمها والتي اتضحت منذ منتصف الستينات هو الاهتمام المتنامي والارتباط الواعي بالمجال التصميمي والتخطيطي *Contexts, settings & locales* بالإضافة إلى الملامح والأبعاد الاجتماعية والثقافية للمجتمعات والمستعملين، الأمر الذي يعني بالتبعية القبول بضوابطهم وقوانينهم الحاكمة بالإضافة إلى الانساق السلوكية والمعيشة المحلية كرواسم للتشكيلات المعمارية والعمرانية، وانعكس هذا الاهتمام في أدبيات ومطارحات العقدين الاخيرين وفي تبلور مفاهيم : المشاركة الجماهيرية.. والطابع العمراني.. والمحافظة.. والصيانة.. والتجديد والارتقاء، وفي الاهتمام المتزايد بايجابيات عمارة الفقراء والعمران التلقائي والعمارة المحلية، وفي بروز التراث المعماري والعمراني كضرورة اجتماعية وكأحد أساسيات الثقافة القومية والمدخل لتأكيد هوية المجتمعات. كما تأكد هذا

الاتجـــاه في تراجع الأهمية النسبية للمعايير الكمية التي تقيس نجاح التصميم والتشـــكيل والتخطيط بمعايير الكفاءة الاقتصادية والوظيفية المجردة من القيم والرموز وتركيبات السلوك والاحتياجات الإنسانية والروحية وغيرها. (١)

٢/٦/٢- أسباب تراجع الرسمي وبروز الشعبي

ومـــن ثم عن أسباب بروز النزعة الشعبية في مجال العمارة في بلاد أوروبـــا الغربية والولايات المتحدة. أما عن عوامل تراجع الرسمي، وبروز الشـــعبي في المجتمع المصري في الثلث الأخير من القرن العشرين، ومدى تأثيـــر هذه العوامل في بلورة نزعة شعبية في مجال العمارة فيمكن القول أنه بـــرغم أن التغيـــرات الاقتصـــادية والاجتماعية والسياسية.. الخ التي شهدها المجتمع المصري في الثلث الأخير من القرن العشرين كانت قد ساعدت على خلـــق مناخ فكري وثقافي في مصر ملائم لاستقبال واندماج بعض التيارات الفكرية النقدية الوافدة من الغرب (مثل تيار الحداثة وما بعد الحداثة)، وظهور بعـــض الأعمـــال البحثية والعلمية التي تدلل على ظهور أتباع لهذا التيار في مجالات الفن والأدب والاقتصاد والاتصال لهذا التيار مما يدعو إلى الاعتقاد بعدم وجود علاقة قوية بين هذه العوامل وبين ظهور النزعة الشعبية في هذا المجال. (٢)

---

(١) سيد التوني، عن الثقافة العمارة، مطارحات، مجلة قسم الهندسة المعمارية، مرجع سابق، ص ٤٤.

(٢) محمود الكردي، تقارير بحث "التراث والتغير الاجتماعي"، ص ٦٢.

الخلاصة

الفصل الثاني يتكون من:

(أ) مرحلة ماقبل الحملة الفرنسية (الاطار الاحادى - *Monism*)

وفـى هـذا الباب تمت دراسة النموذج المصري للعلاقة التبادلية بين الأدب والعمارة بداية من العصر الفرعونى وصولا الى فترة ما قبل الحملة الفرنسية من خلال رصد الظروف التي شكلت أفرزت النتاج البنائى والأدبي كمحتوى ثقافي يحفظ الهوية المصرية وذلك من خلال الفترات التالية :

١- **الفتـرة الفـرعونية:** ويـتم فى هذا الجزء دراسة المعابد المصرية القديمـة كنسـق بنائـى ارتبط بالمفهوم المصرى العقائدى فى ذلك الفترة(كتاب الموتى وفكرة البعث بعد الموت) .

أ- **العمـارة الفـرعونية والأدب :** نقف يغمرنا الذهول والأعجاب أمام ضـخامة تلـك الآثار التي خلفتها لنا أجدادنا البعيدون في مصر القديمة. ولكـن مـا تحمله تلك الآثار على جدارنها من نقوش، وما أمكن العثور عليها في باطنها من لفائف البردي والألواح الحجرية والخشبية تعطينا ما هـو أهـم كثيرا ذلك الإنسان المصري القديم، من هو، كيف كان يعيش، وكيف كان يفكر، كيف كان يرى الحياة. وكيف كان يتأمل ما بعد الحياة، كيف كان يحب ويقاتل ويناضل ويتعامل مع الآخرين.. وما هي منظومة القيم والأفكار التي كان ينطلق منها. إنها باختصار تعيد الينا مصر القديمة حية، تنبض، تعمل، وتقاتل، وتغني، وتبدع أدبا وفنا وفكراً.

ب- **دور المعمـاري المصـري في بناء العمارة المصرية:** يتضح دور المعمـاري المصـري واضـحاً في بناء الحضارة الفرعونية، فلم يكن المعمـاري المصري القديم بناءاً أو فناناً ولكنه كان فيلسوفاً وعالم طبيعة وفلك ورياضيات وأكثر من ذلك كان لديه إلماماً بأسرار الكون من حوله حتى ارتقى إلى صفوف الآلهة مثل "امحوتب" و"سموت" ويظهر ذلك في ارتباط المباني الفرعونية بالنظام الكوني مثل حركة الشمس في معبد أبو سـنبل واتجاهات القطب المغناطيسي في بناء الأهرامات.. هذا بالإضافة إلـى إلمامه الواسع بأصول البناء وأساليبه وأكثر من ذلك تنظيم عمليات البـناء سواء في وضع التصميمات أو وضع البرامج التنفيذية أو مراقبة عملـيات التشييد والبناء، هذا بالإضافة إلى الحس الفني الذي ينبعث من المظاهر الطبيعية التي يعيش فيها المعماري من حيوان ونبات ونخيل، لم تظهـر فقط في دقة الصنعة ولكن أيضاً في التشكيلات المعمارية وإبداع التصـوير وارتـباط المبنـى بالبيئة. وهكذا خرجت العمارة الفرعونية

مصـــرية الفكـــر والمـــادة، تعكس متطلبات الملك وقدرة المصمم ونظام الإنشـــاء وإدارة عملـــيات التشييد مع دقة الحرفة التي تأصلت في العالم المصري.

أن العقائـــد الدينـــية والأديـــان السماوية بما وضعت من تشاريع وتعاليم ودساتير للبشر، كان بها الدور الأول في بناء المجتمعات البشرية وبناء الحضارة نفسها.

لقد عبرت العمارة وطرزها عن تلك العلاقة بين العقيدة والمجتمع أصـــدق تعبير فطبعت صورتها على وجهي العملة يعبر أحد وجهيها عن عمارة الخلود التي تبني لتأوى المجتمع البشري بعاداته وتقاليده ومعيشته الدائمـــة التغير والسريعة الفناء لقد سبقت عمارة الخلود التي أطلق عليها "بـــيوت الإلـــه" وهو الاسم الذي أطلق على المعابد الفرعونية والكنائس والكاتدرائيات المسيحية والمساجد الإسلامية. سبقت عمارة الحياة أو بيوت سكان البشر.

كانـــت مباني الخلود تبني لتقاوم الزمن بخفايا وأسرار تخطيطها وصـــلابة مـــواد بنائها ووسائل انشائها فسجلت صفحات جدرانها تاريخ العمارة التي كتبت بدورها تاريخ الحضارة.

المســـكن فـــي جميع الحضارات وطرزها المعمارية تنطبق عليه بـــدوره ســـنة الحـــياة فهـــو يبني أو يولد وينمو ويكبر ويتطور ويصان ويمرض ويعالج ويموت ليحل محله مسكن آخر يعكس الصورة المتجددة والمتغيرة للأجيال المتعاقبة من مجتمع سكانه الذي عليه أن يأوى مختلف نمـــاذج مطالبهم واحتياجاتهم ومدى ارتباط أفراد العائلة ببعضهم البعض وانتمائهم للمجتمع الكبير، ومدى اندماج المجتمع الكبير نفسه بالتطورات الإقليمية والعالمية المادية والروحية والثقافية.

٢- **الفتـــرة الاغـــريقية والـــرومانية:** وتم فى هذا الجزء دراسة مفهوم المديـــنة الفاضـــلة كنتاج ادبى للحضارة الاغريقية وكيف اثر على النسق البنائى فى تلك الفترة.

٣- **الفتـــرة القبطـــية:** ويتم فى هذا الجزء دراسة الكنائس القديمة وكيف ارتـــبطت فـــى مـــراحلها الاولى بالادب المسيحى المقدس وفكرة الخلاص .

٤- **الفتــرة الإســلامية:** ويــتم فــى هذا الجزء دراسة المساجد القديمة واســتلهام المصمم القديم لبعض المفرادت من خلال استيعابه وفهمه للــنص القرانى المقدس ,كذلك سيتم دراسة بعض البيوت الاسلامية القديمــة وكيف حاول المصمم القديم ان ينقل التصور القرانى للجنة فى تصميمه للفناء الداخلى واهتمامه بوجود عنصر مائى كبعد رمزى لوصف القران للجنة. وفترة ما بعد الحملة الفرنسية الى بدايات القرن العشــرين (الإطــار الثنائــى *Dualisn*) (مــرحلة فقــدان الهوية المصرية)وهى ما يمكن ان نطلق عليها ثقافة الشرخ وهى تمثل بداية الانفصال عن الواقع المصرى والارتباط بالثقافة الغربية .

(ب) مرحلة الحداثة ومابعد الحداثة (الاطار التعددى - *Pluralism*)
و هــى تمــثل مــن بدايــة القرن العشرين الى الان وهى البحث عن الذات المصرية.



٣- المداخل نظرية لإعادة استقراء العلاقة التبادلية بين العمارة والأدب

تقديم :

يتناول هذا الباب عرض محاور العلاقة التبادلية بين العمارة والأدب من خلال عرض بعض الاتجاهات النظرية المختلفة.

وتتم الدراسة من خلال تغطية الجوانب التالية:

٣/١- مدخل نظرى للعمارة والرواية

٣/١/١- العمارة والذاكرة: دعوة إلى التفكر

٣/١/٢- زمن الرواية

٣/١/٣- قضايا المكان الروائى

٣/١/٤- الرواية والحنين إلى المكان

٣/٢- تأثير الآيات القرآنية على العمارة:

٣/٢/١- التصوير الفنى

٣/٣- البحث عن النظرية المعمارية فى الأعمال الأدبية:

٣/٣/١- البحث عن النظرية المعمارية فى فكر ابن خلدون.

٣/٣/٢- قراءة فى كتاب: "المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار"

٣/٣/٣- المويلحى – نقد المجتمع فى حديث عيسى بن هشام

٣/٣/٤- العمارة العربية فى فكر توفيق الحكيم.

٣/٣/٥- العمارة فى كتابات الغيطانى "دلائل العمران فى أسفار البنيان"

٣/٣/٦- العمارة فى كتابات نجيب محفوظ.

مقدمة:

العمـــارة، كمـــا ذكـــرنا فيكتور هوغو فى رائعته "نوتردام دوبارى" *(Notre-Dame de Paris)*، صـــندوق الـــتاريخ ومرآته وكتاب الإنسانية الأعظم والأسطع تعبيراً والأكثر ديمومة، وقد كانت العمارة فى الماضى، قبل أن تنافســـها الطـــباعة فى القرن الخامس عشر والكمبيوتر والإنترنت اليوم، مســـتودع مشـــاعر الإنســـانية الجماعية الأول، تحمل فى نماذجها وأشكالها ومـــواقعها وواجهاتهـــا وفراغاتها وزخارفها إشارات وإشارات إلى حوادث ووقائـــع تاريخية مضت وإلى عواطف وآلام وآراء وأذواق وأفكار وإرادات وعقد عظمة أو نقص وصراعات ولت ولا يمكننا استكناهها بالآنية نفسها من مصادر أخرى.

ومدينة القاهرة، ولا غرابة، كنز معمارى وتاريخى شديد الروعة تمتد آثاره على مدى الألف عام من حياة هذه الحاضرة الإسلامية العظمى، وتؤمى شـــمالاً وجنوباً عبر النيل إلى آثار أقدم وأعرق، آثار الجيزة وسقارة دهشور ومنف وآن (هليوبوليس). وأنا واحد من الكثيرين المفتونين بعمارات القاهرة تـــأملاً ودرســـاً، بل ويخيل إلى أحياناً أن التواريخ المثبوته فى تضاعيفها لا تنضـــب وأن العواطـــف والأفكار والأحاسيس المحفورة على واجهاتها وفى دهاليـــزها وخلـــف بواباتها لا تحصر. وليست وحدى فى انطباعى هذا، فقد خلبت هذه المدينة العريقة بحواريها ومآذنها ومساجدها وقصورها ومدارسها وخانقاهاتهـــا وزواياهـــا وأســـبلتها لـــب الكثيرين من أبنائها والوافدين إليها والمـــارين بها على مر العصور. وكتب الكثير منهم عنها وحاولوا فك ألغاز عماراتها وقراءة تاريخها فى تلك العمارة. بل وتجاوز بعضهم التاريخ وراح ينســـج من عمارات القاهرة وفراغاتها ومحيطها العمرانى بأدوات روائية أو شـــعرية قصصـــاً جديـــدة، أضافت للعمارة معانى جديدة، لا مادية وخيالية وغامضة وغنية بسحر الإيماء وقوة الرمز.

فالقاهرة مثلاً، كما نعرف، وكما أثبت محسن مهدى مؤخراً بما لا يدع مجـــالاً للشـــك، هى مسرح قصص ألف ليلة وليلة وخلفيتها، فيها ساح خيال ناقلـــى تلك القصص من جعبة التراثات الهندية والفارسية والعربية ومجمعيها عـــن لســـان راويـــتها المدهشة شهر زاد ومحرريها فى القرنين الثالث عشر والـــرابع عشـــر بشـــكلها المكـــتوب، ومن عماراتها وعمرانها استقلوا تلك الأوصاف العجائبية المدهشة لقصور "ألف ليلة وليلة" وحاراتها ومدنها. ومن عـــادات ســـكانها وطـــرق معيشـــتهم وآمالهم وهمومهم نحتوا تلك التفاصيل

الإنســانية الدقــيقة والبالغة الصراحة التى مازالت تثير فينا تعاطفاً مع أبطال القصص الخياليين وفهماً لمأزقهم وولعاً بمغامراتهم. وقاهرة "ألف ليلة وليلة" هــى فــى الحقيقة قاهر الظاهر بيبرس والمنصور قلاوون والناصر محمد، أعظــم سلاطين المماليك، الذين حاولوا حاضرتهم إلى "أم البلاد المتناهية فى كثرة العمارة، المتباهية فى الحسن والنضارة، مجمع الوارد والصادر، ومحط الضــعيف والقادر، تموج موج البحر بسكانها، وتكاد تضيق معهم على سعة مكانها" على حد قول ابن بطوطه الذى زارها عام ١٣٢٩، مضافاً إليها بعض التحوير الذى تستلزمه طبيعة القصص السردية أجواؤها الخيالية.

ومازالــت القاهــرة الــيوم بعماراتهــا وعمرانها وتستقطب الكتاب والــروائيين الــذين يجعلون فى معالمها (ومخافيها) إطاراً لأحداث قصصهم ومسرحاً لحركات أبطالهم. بل إن أكبر روائيى مصر، نجيب محفوظ، استمد منها أرضية أحداث غالبية رواياته ونكهاتها المميزة التى تؤرخ بطريقة غير مباشرة للتحولات الثقافية والاجتماعية والسياسية التى مرت بها المدينة وناسها منذ بدايات القرن العشرين وحتى وقتنا الحاضر.

"مارتن لوثر" وصف عمارة المدن بأنها هى المرآة التى تنعكس عليها صورة المجتمع.. و"فيكتور هيجو" وصف العمارة بأنها سجل لعقائد المجتمع.. و"بــرنارد شو" وصفها بأنها الحياة التى عاشت فى عالم الأمس والتى نعيش اليوم والتى تسعى حية فى المستقبل هذه الأقوال من مشاهير الفلاسفة والكتاب تثــبت أن المديــنة، أى مدينة، هى صورة مجسدة للمجتمع الذى يعيش فيها، وهذا هو التاريخ الصحيح، تاريخ المدن، تاريخ المجتمع، تاريخ الناس.[(١)]

إن الــرواية هــى فن المدينة، والمدينة تمر بتطورات هائلة، وعلى الــرواية أن ترصد تلك التطورات، تتابعها وتسجلها ، وتحللها فى ثوب فنى، ثمة العاصمة، والمدينة الساحلية، والمدينة الإقليمية والقرية التى تقع فى قلب الــريف، والقرية التى تلامس أطراف الصحراء وحدات اجتماعية تختلف كل واحدة عن الأخرى، بصورة وبأخرى.

لقد كانت المدينة لندن مبعث استلهام إليوت قصيدته الشعرية "الأرض الخراب" وكانت المدينة باريس هى البيوت والشوارع والأزقة والحانات التى تنقل فيها أبطال بلزاك وزولا وفلوبير وستندال وهوجو وغيرهم، وكانت مدن الأنــدلس نــبض قصــائد لــوركا، وأحياناً فإن الموضع فى المدينة: البناية،

---

(١) توفيق عبد الجواد، العمارة الإسلامية فكر وحضارة، مرجع سابق، ص ٢٩٤.

والقهـوة، والجسـر، والشارع، والميدان، والكاتدرائية.. هو نبض العديد من الأعمال الأدبية، ما بين قصائد وروايات وقصص قصيرة- أذكرك بجسر نهر درنيا (إيفو اندريتش: جسر على نهر درنيا) وجسر بروكلين (وولت وايتمان: قصـدية علـى جسـر بروكلين) وكاتدرائية نوتردام (فيكتور هوجو: أحدب نوتردام).

والمكـان فى غالبية أعمال خوان كارلوس أوبنتى (روائى أرجنتينى ولـد فـى ١٩٠٩) هو مدينة سانتا ماريا، مدينة ابتدعها خيال الفنان، وجسد خصوصـيتها المتميزة من خلال عشرات الشخصيات والأحداث والأساطير والحكايـات الشـعبية، والمـوروثات العامة، والقول لبرسى لبوك- فهو "لا يسـتطيع أن يفكـر فى شخصياته بمعزل عن البيوت التى يقطنونها، فتخيل مخلـوق بشـرى بألسنة لبلزاك، إنما يعنى تخيل المقاطعة، المدينة، أو ركن المدينة أو البناية التى عند منعطف الشارع، أو بعض الحجرات المفروشة، ثم أخيـراً الـرجل أو المـرأة التى تعيش فيها، بل إن التركيز على المكان "فى الاسـتراتيجيات النصـية الهامـة التى تلجأ إليها الكتابات الجديدة فى الآونة الأخيرة"[١].

٣/١- مدخل نظرى للعمارة والرواية

٣/١/١- العمارة والذاكرة: دعوة إلى التفكر[٢]:

العمارة والذاكرة مفهومان قد يبدوان للوهلة الأولى معدومى الصلحة ببعضـهما الـبعض، بـل وواقعـين علـى طرفى نقيض فى العالم الحسى والإدراكـى. العمارة منتج إنسانى ومادى، موجودة وقائمة بذاتها ومرئية لكل ذى عينـين، ذات وظائـف حياتية وطبيعية ومعنوية وأبعاد جمالية وفراغية ودلالات اجتماعـية وتاريخـية واقتصادية وسياسية ورمزية. والذاكرة، تلك الخاصـية الإنسـانية الواضحة/ الغامضة، مكنونة فى الذهن، تومض بصور ومواقـف وكلمـات ومشـاعر مخزونة يدل على وجودها شعورنا بتأثيرها وتفاعلـنا معها، ولكنها عدا عن ذلك كائنة فى مكان ما فى تلافيف دماغنا لم تتمكن أجيال من باحثى العلوم الإدراكية والعصبية فى تحديده بدقة. هذا على الصـعيد الفـردى، أمـا على الصعيد الجماعى فالحالة أكثر تعقيداً: فهناك، بالإضـافة إلى الذاكرة كخاصية فردية وحميمية تعريفاً، الذاكرة الجمعية التى

(١) محمد جبريل، مصر المكان، دراسات فى القصة والرواية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، فبراير، ١٩٩٨، ص١٤.

(٢) ناصر الرباط، ثقافة البناء وبناء الثقافة، مرجع سابق، ص ٣٣.

يتشـــارك بهـــا أعضـــاء أى مجموعة بشرية والتى تعتبر مكوناً من مكونات هويتهم ودلالة من دلالات خصوصياتهم. ومع ذلك فالعمارة والذاكرة، ببعديها الفـــردى والجماعـــى، متـــرابطان فى تاريخ التجربة الإنسانية ترابطاً تبادلى التأثير: العمارة تؤطر الذاكرة، تجذرها وتعطيها شكلاً، وهى أيضاً تعكس ما اختـــزنته الذاكـــرة المـــبدعة من صور ومفاهيم وتجارب، وما أسقطته عليها الذاكـــرة الجمعـــية من مواقف ومشاعر ومعتقدات. والذاكرة تستعمل صور العمـــارة، الواقعـــية والخيالية، التاريخية وغير المتكونة فى آن واحد، كمنافذ لتعبيـــرها عـــن نفسها. وهى أيضاً تجد تأطيراً وتأصيلاً لوجودها فى العمارة كفعل إدراكى فردى وجماعى وكموجود مادى وحسى. أو هذا ما يفترض أن العمـــارة كانـــته عـــندما كانت تتربع على عرش التعبير والوجدان الإنسانى الجماعـــى كمـــا مثلـــتها أوابد الأقدمين التى اعتبرت عجائب قبل أن تزيحها الكـــتابة عـــن هذا العرش، خصوصاً بعد اختراع الطباعة فى القرن الخامس عشـــر ممـــا جعـــل نشر الفكر والمشاعر عن طريق الكتابة سهلاً ومتوافراً واقتصـــادياً. هـــذا هـــو علـــى الأقل الرأى الذى افتتح به الروائى الفرنسى الرومانتيكـــى الخالـــد فيكتور هوغو *(Victor Hugo)* مناقشته للعلاقة بين العمـــارة والكـــتابة فى الفصل النظرى الذى خصصه للموضوع بعنوان "هذا ســـيقتل ذاك" *(Ceci tuera cela)* فى منتصف رائعته الروائية القروسطية "نوتـــردام دو بـــارى" *(Notre Dame de Paris)*. ما قصده هوغو هو أن انتشار الكلمة المكتوبة عن طريق الطباعة سيقتل دور العمارة كحاملة للمعنى وكموئل للذاكرة الجمعية بما أنها تؤدى الوظائف نفسها بطريقة أبسط وأوضح وأسرع وبكلفة أقل.

ومـــع أن هوغـــو كان بلا مراء سابقاً لعصره فى تحليله للعلاقة بين العمـــارة والذاكرة الجمعية فإن تحليله يبقى ابتدائياً وعاماً فى ملاحظته وحدياً فى استنتاجاته. فالبحث فى مجال العلاقة بين العمارة والذاكرة قد خطا مؤخراً خطـــوات فعالـــة ودقيقة منهجياً ونظرياً أضافت الكثير من الوضوح وعمق الـــرؤية لفهم العلاقة بين العمارة والذاكرة الجمعية. بل إننا اليوم نشهد صعود فرع جديد من الدراسات المعمارية يعنى بشكل مبار بمواضيع الذاكرة الجمعية فـــى العمارة وبالعمارة كذاكرة جمعية، ويعتمد فى تنظيره على التقدم الهائل الـــذى حققـــته دراســـات علم التحليل النفسى *(Psychoanalysis)* والعلوم الإدراكـــية *(Cognitive Sciences)* بالإضـــافة للفلســـفة والاجـــتماع والأنتروبولجيا والدراسات النقدية والثقافية المقارنة ودراسات الذاكرة الجمعية نفســـها التى أسسها عالم الاجتماع الفرنسى "موريس هالبواشز" *(Maurice*

Halbwachs) الـذى كـان واحداً من أنجب تلاميذ عالم الاجتماع الفرنسى الأشـهر إمـيل دركهايم *(Emile Durkheim)*. ويقف على رأس الباحثين الـذين أثـروا دراسات العمارة والذاكرة بنظرياتهم المعمقة الباحث الفرنسى "بييـر نورا" *(Pierre Nora)* الذى اقترح مترادفين للتعبير عن العلاقة بين الذاكـرة والعمـارة: مفهـوم المكـان كـ "محيط للذاكرة" *(milieu de memoire)* أى كموجود فعلى فراغي ومعاش ومستعمل، ومفهوم المكان كـ "موئل للذاكرة" *(lieu de memoire)* أى كصورة أو انطباع أو إحساس عما كـان أو ما يمكن أن يكون، أو ما يهفو الرائى إلى أن يكون ولكن مع خيال الإطـار المعمـارى الذى تنحفر فيه الذاكرة. وقد طور نورا مدلولات هذين المفهومـين مـن خـلال كتاباته العديدة والمفعمة ميولاً شوفينية فرنسية عن العلاقـة بـين المبانـى العامة والصروح فى فرنسا وما تختزنه من الذاكرة الجمعـية وبين فكرة "فرنسا" نفسها كما طرحتها النظريات القومية خصوصاً فـى القرن التاسع عشر. ولكن العلاقة بين المفهومين بقيت غامضة ومرتبكة منهجياً حتى بعد وفاة مقترحهما نورا: هل هما فعلاً مفهومان منفصلان، وإن كانـا متـرادفين، يحددان حالتين مختلفتين نظرياً ووجودياً، أم أنهما وجهان تعبيـريان لمفهـوم واحد تتغير طبيعته بتغير طبيعة العمارة فى العلاقة من كـونها هى نفسها حاملة للذاكرة أو من كونها قد أصبحت مكوناً من مكونات الذاكرة من دون وجود مادى حقيقى لها، أى عندما تكون العمارة قد أصبحت جـزءاً مـن الذاكرة. وبما أنى أجد الرأى الثانى أدق منهجياً ومنطقياً، فإنى سأسـتخدم المفهومـين "النورايين" فيما يلى كمفهومين متلازمين يعبران عن علاقـة متغيـرة تبعاً لتغير واحد من عناصرها فى ما أود أن طرحه هنا من دعوة للتفكر فى معنى العلاقة بين المكان (والعمارة كمحدد للمكان) والذاكرة بمـداها الفـردى والجمعى باعتبارهما عنصرين وجوديين فعالين فى تشكيل هوية كل إنسان على حدة وهوية المجموعات والشعوب والإنسانية جمعاء فى نهاية الأمر(١).

فالعمـارة، بالإضـافة لوظائفها المعروفة والمباشرة من حيث كونها غـلاف الحـياة الإنسـانية الخاصة والاجتماعية، هى ذلك الفرع من النشاط الحرفـى والفكـرى والمادى الذى طورته الإنسانية لحفظ ذاكرتها، الخاصة والجمعـية، بطريقة يترك فيها الكثير للخيال الشخصي وللرغبة الشخصية فى صـياغة علاقة فردية ومتميزة مع موضوع الذاكرة التى تضم أكثر من فرد

---

(١) ناصر الرباط، ثقافة البناء وبناء الثقافة، مرجع سابق.

واحـــد، أى الذاكـــرة الجمعية. ولعل هذا هو سر استمرار العلاقة الوثيقة بين العمارة والذاكرة بعد خمسة قرون من اختراع الطباعة – وبعد ربع قرن من اختـــراع الكمبيوتر – على الرغم من نبوءة هوغو البتارة بأن الطباعة ستقتل الخاصية الحاملة للمعنى فى العمارة.

فهـــذا الفضـــاء غيـــر المحدد والموجود فى كل عمارة فعلاً وتخيلاً، والمهـــيأ لتمثل أو اكتشاف المعنى من قبل الفرد المتلقى والمستعمل للعمارة، يخلـــق نوعاً من الحميمية فى العلاقة بين هذا الفرد المتلقى وبين الشئ نفسه الـــذى هـــو مصـــدر الرسالة، أى العمارة نفسها. هذا الهامش من الغموض والعشوائية، وبالتالى من الحرية فى الصياغة هو ما يسمح لكل متلق على حدة بـــأن يصنع معناه الخاص على الرغم من أنه يشارك الآخرين بمعنى جمعى تحـــدده أطر انتماء أوسع من الفرد ذاته تمتد من العائلة إلى القرية أو المدينة فالـــوطن والأمة وبالنهاية إلى الإنسانية جمعاء. ولأشرح ما أقصده من خلال نمـــاذج محددة نعرفها كلنا، تقيم فى مخيلتنا وذاكرتنا وتتمتع بإعجابنا وترمز لمعـــان محددة وواضحة يعرفها كلاً منا وإن كنا، كأفراد، نضيف إليها أبعاداً خاصـــة وشخصـــية، تجعلهـــا لنا ومنا، بالإضافة إلى كونها إطاراً لذاكرتنا الجمعـــية التى تربطنا بالأطر الاجتماعية التى اخترنا أن ننتمى إليها أو التى وعينا على أنفسنا منتمين إليها من دون خيار.

نموذجى الأول هو البيت، أى بيت، ومن بعد ذلك البيت الخاص بأى مـــنا. البيت هو مأوى العائلة ومركز حياتها ومجمع نشاطاتها وموئل ذكرى الراحلين عنها ومرتع الصبا لمن شب فيه وانفصل عنه ليؤسس لنفسه وأسرته بيـــتاً جديـــداً يختـــزن ذكـــريات حياته الخاصة المنفصلة عن العائلة الأولى والمرتبطة بعائلته هو أو هى. والبيوت تتشابه معمارياً، خصوصاً فى المدينة الـــواحدة وفـــى الفترة الزمنية الواحدة، فالحاجات الوظيفية والشروط البيئية والاجتماعية متشابهة. ولكن البيوت تختلف أيضا، ولست أعنى هنا الاختلافات المعماريـــة والشـــكلية الظاهرية التى تعكس اختلافات طبقية وعقائدية ودينية وإقليمية، وإنما أقصد الاختلافات التى تجعل من بيت ما بيتى أنا. فهنا ملعب الذاكـــرة، وهنا تصبح البيوت محيطاً للذاكرة وموئلاً لها فى الوقت نفسه. هنا تـــنعدم أحياناً الفروق بين ما هو موجود فى البيت ومستوعب لذاكرة أحملها عـــنه وما هو متخيل، أو بالأحرى متذكر، مما لم يعد موجوداً أو لم يكن قط موجـــوداً ولكـــن اكـــره مـــا زالت تثير فى، أى الفرد المتلقى، الارتعاشات والإحساســـات نفســـها، التى أثارها الشئ نفسه عندما كان موجوداً أو عندما تخيلت أنه كان موجوداً. هنا تبرز الخاصية الفضفاضة للعمارة كموئل للذاكرة

الجمعــية، أى ذاكــرة أفــراد الأسرة أجمعين، والذاكرة الشخصية، الأليفة، الحميمة، الخاصة جداً فى آن واحد.

وفــى كــل مرة تستثار فى مشاعر قوية وخاصة، لا يشاركنى فيها غيــرى مــع أن مصدرها هو البيت نفسه الذى يراه الكثيرون غيرى، والذى عــاش ويعيش فيه أفراد أسرتى قبل أن أنفصل عنهم لأكون بيتى فى الطرف الآخــر مــن الكوكب، والذى يراه كل منهم وفقاً لذاكرته هو أو هى. هذا هو الهــامش المعنوى والمتحرر الذى تمنحنا إياه العمارة والذى تكلمت عنه: إنها تحمل فى الوقت نفسه الذاكرة الجمعية التى تجعل من البيت بيتاً فى الأساس، الشكل والفراغ، التزيين والإشارات المعمارية، اللون والمواد (ولنتذكر أن كل الأطفال فى بيئة محددة يرسمون البيوت بشكل متشابه)، ثم تمنحه خصوصية عائلية يتشارك فيها الفرد من أفراد عائلته أو مجتمعه الصغير، وبالنهاية تخبئ لهذا الفرد زواياه الخاصة وفراغاته الخاصة التى يحملها بذكرياته الخاصة مما يجعل من البيت ككل، بيته هو بالمعنى الكيانى الأنطولوجى للكلمة، بالإضافة إلــى كونه بيته بالمعنى الاجتماعى للكلمة، أى حيث يقيم وينتمى لوحدة أوسع منه، العائلة، يعرف بها وفى غالب الأحيان يحمل اسمها.

فإذا انتقلنا من الخاص إلى العام، ومن الحميمى إلى الاجتماعى، ومن الفردى أو العائلى إلى المدينى، فالوطنى أو القومى ثم الأممى، يمكننا أن نميز تــدرجات من أنواع العمارة بحسب اختزانها للذاكرة الجمعية وبحسب حملها للمعنى الفردى العام. لا يعنى هذا بالضرورة أن أبهة العمارة هى ما تزيد من قدرتها على حمل المعنى، وإن كان هذا هو الوضع السائد فى أغلب الأحيان. فكــل مبنــى عظيم باذخ مكلف يقترح فائضاً من المعنى لا تملأه كله وظائفه الفعلــية ممــا يســتدعى بالتالى تحميلة بوظائف رمزية ومعنوية وعقلية لكى تحتوى على فائض المعنى المبثوث فى فائض الفراغ وفائض التكلفة والجهد والــبذخ والمواد المستعملة. هذه هى العناصر التى استعملها كل عظيم وكبير ومتكبر فى التاريخ لكى يحفظ ذكراه أو ذكرى قومه، ثم أتى هوغو لكى يرسم عبرها علاقة العمارة بالذاكرة الجمعية ولكى يستنتج أنها خسرت أمام زحف الكلمة المطبوعة كوسيلة التواصل المعنوى ومرآة للتفاخر القومى[(١)].

ولكن النماذج القليلة المغايرة، بسيطة العمارة ومتواضعتها، هى التى تؤكد لنا أن معنى العمارة لا علاقة له مباشرة بأبهتها وحجمها ودقتها ودرجة الــبذخ فــيها. فالعمــارة المؤثرة برأيى، العمارة المحملة بالمعنى بحق، هى

---

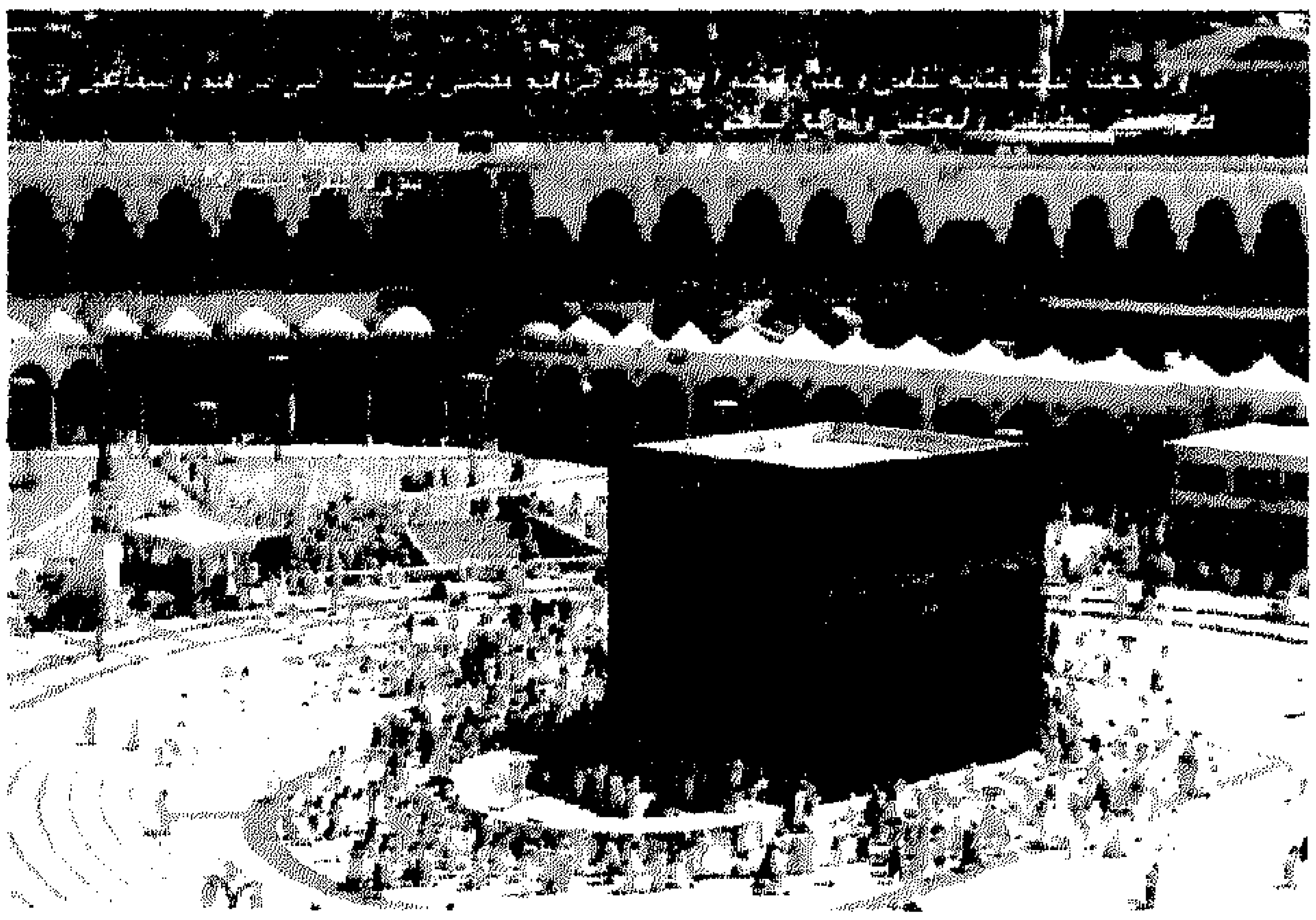
(١) ناصرى الرباط، ثقافة البناء وبناء الثقافة، مرجع سابق.

العمــارة التــى لا تفــرض على المتلقى معناها بتشكيلاتها المكتملة والمتألقة والمتكبــرة والفائضة، بل تستدعيه إليها وتلفت نظره لكونها إطاراً لمجموعة مــن المعانى الممكنه والمحتملة وغير المفروضة تشكيلياً أو وظيفياً. العمارة الــناجحة رمزياً ومعنوياً هى التى تقترح ولا تفرض، التى تساير ولا تجبر، والتى تومئ إلى معناها من دون أن تمليه إملاء. إنها فى نهاية الأمر العمارة الفاعلة التى تغوص فى أعماق النفس الإنسانية وتستخلص منها أبسط الأشكال الأولــية والطبيعــية والمتوازنة بصرياً وهندسياً، وتبنى منها مجموعاً مركباً مــثقلاً بالفــراغات المتروكة خصوصاً من دون وظيفة ولا معنى محدد لكى يتمكن كل متلقى من اقتباسها لنفسه ليمنحها مدلولاته الخاصة ومعانيه الخاصة التى تجعلها فى نهاية الأمر عمارته هو، موئل ذكرياته هو، مع ما هى عليه أصلاً من عمارة ذات وظائف جمعية، ومعان جمعية طبعاً، وذكريات جمعية تــؤدى رسالتها من خلال تواصلها مع ذلك الهامش الفردى الخاص الذى بناه كــل مــتلق لنفســه فيها. ولعل المثلين الأروع فى تراثنا العربى الإسلامى، والأبســط معماريــا، الذين يتركان مجالاً للخيال الفردى وللرغبة الشخصية بالتواصــل معهما، هما البيتان الأوليان، بيت الله الحرام بمكة المكرمة وبيت الرســول بالمدينة المنورة. الأول نموذج قائم بذاته متعال عن التقليد إلا فيما نــدر، كما حصل مؤخراً فى نموذج وحيد فى بنغلادش، وإن لم ينجح مقلدوه فــى تحقــيق الــتوازن الدقيق بين الشكل الحامل للمعنى وبين المعنى نفسه. والثانى هو النموذج الأولى والأبسط والأمثل لما أصبحته كل مساجد المسلمين فــيما بعد: بيوت صلاة واجتماع وتواصل محملة بذكريات المؤسس ولحظات التأســيس فــى عمارتها وفى فراغاتها ووظائفها وتفاصيلها، على الرغم من اخــتلافها اللاحــق بالضــرورة بســبب اختلاف مناطقها الحضارية والبيئية ومؤثراتها الثقافية والتاريخية والتكنولوجية.

مثال ١:

الكعبة المشرفة، شكل (٣-١) ذلك المبنى السحيق القدم الذى كان أول بيت وضع لعبادة الله، تشكيل رائع فى مدلولاته وارتباطاته الإيمانية والحسية والإدراكــية، وبالتالى بحمله لمعان بدئية قبل - دينية وذكريات إنسانية أولية وشاملة، قبل أن يصبح موئلاً لذكريات مشتركة بين المسلمين كما لقنهم إياها فــى الــبداية القرآن الكريم والرسول العربى، عن تاريخ الكعبة قبل الإسلام وعــن التضــحية الإبــراهيمية فــيها، وكما تجمعت هذه الذكريات على مر العصــور وتــناقلها المسلمون فى مروياتهم وكتبهم وقصصهم الشعبى. ولكن الكعــبة أيضاً، ذلك المكعب البسيط، أمثل فراغ لحمل المعنى المجرد وأكثرها

طواعــية لفعل الذاكرة الفردية عليه، على الرغم من ثباته ببساطته التشكيلية والهندســية كرمز أصلى للإسلام. فالكعبة بحقيقة الأمر هى الاختزال الأكمل لمفهوم البيت كما يشعر به غالبية البشر بشكل عفوى: المكعب، أكثر الأشكال الهندسية الكاملة إنسانية وأرضية، على عكس الدائرة، أكثرها سمواً وتصعداً وكمــالاً. المكعب فى الذاكرة الإنسانية العامة هو الشكل البدئى للبيت، المأوى والملجأ وملتقى الأحباب ومحط الذكريات. وهى، أى الكعبة، تحمل بالتالى فى بســاطتها وفى تكعيبها شبه الكامل هذه الذكريات الأليفة المغروسة فى عمق ذاكرة الإنسانية الجمعية كلها منذ بدأ الناس بالخروج من الغابة والكهف للعيش سوية فى بيوت مبنية ولينتظموا فى أسر ترابطها قرابة الدم والمصاهرة. ومن هــنا قــوة الكعبة الرمزية فوق – الدينية، فهى بألفتها وبساطتها ووضوحها واحتوائها المحتمل على كل المعنى المتعلقة بنشأة وترعرع واكتمال نمو الفرد كفــرد فى أسرة، تستدعى المتلقى وتهدهده فى بحر ذكرياته الخاصة هو عن بيــته، عــن مــأواه، عن ملجئه، عن موئل ذكرياته الخاصة والخصوصية، وبالتالى تربط نفسها به كفراغ فردى حميمى، مع أنها أيضاً وفى الوعى العام للمتلقــى، الفــراغ المشترك بين أفراد الأمة الإسلامية كلها والصلة الأرضية التصعدية بالسماء.



شكل (٣–١)

الكعبة المشرفة

ومــن هنا يأتى نجاح الكعبة كرمز للإسلام، فهى فى الآن نفسه بيت العبادة للرب الأوحد الصمد والمتعالى الكلى القدرة والوجود، أى بؤرة الوجود

الإنســـانى مـــن مـــنطلق الفهم الإسلامي لهذا الوجود، وهى أيضاً أمثل وأبلغ ذكـــرى شكليه للبيت الخاص بكل منا وأكثرها عالمية وشمولية على المستوى الإدراكـــى. وبالتالـــى فالكعبة فى الآن نفسه موطن الذاكرة الجمعية بمعناها الأشـــمل أى ذاكـــرة الأمـــة الإسلامية التى تطمح لأن تكون أممية، وبسبب اســـتخدامها للشـــكل البدئـــى للبـــيت، مخـــبأ الذاكرة الفردية بكل تداعياتها الســـيكولوجية من إرهاصات الطفولة إلى فورانات المراهقة ومعاناة الشباب وتجلـــيات الكهـــولة. ولعـــل هذا هو سبب فشل مقلديها فى النقاط مدلولاتها المعـــنوية وصبها من جديد فى مبنى مشابه: أى أن اجتماع الذكرى الإنسانية المتصـــعدة عـــن ارب الأوحـــد والتجـــربة الأعمق فى التاريخ، مع الذكرى الإنســـانية المتفـــردة عـــن البيت الخاص المغروسة فى كل منا لا يمكن لهما إطلاقـــا أن يتكررا فى أكثر من نموذج واحد حصراً، وبالتالى لا يمكن للكعبة أن تقلد ويحتفظ التقليد بالقوة الإيحائية نفسها للأصل.

مثال ٢:

أما بيت الرسول الكريم فى المدينة المنورة، الذى كان أيضاً مسجده، فهـــو بحكـــم انـــتفاء الصـــلة الإلهية عنه وبحكم استخدامه الجماعى كملتقى للمســـلمين الأوائـــل وموضـــع لصلاتهم الجامعة والتقائهم بزعيمهم الروحى والمدنـــى، قـــد تطـــور سريعاً بعد وفاة الرسول لكى يصبح النموذج الأمثل للمساجد معمارياً ووظيفياً حتى اليوم. أى أن بيت الرسول على عكس بيت الله الحرام نموذج قد صمم أساساً وهيئ للاستنساخ والنقل والتقليد. وهذا عينه هو مـــا فعلـــه المسلمون عندما انداحوا شرقاً وغربا فى حركة الفتح الأولى. فكل مســـاجد المسلمين الأولى فى سورية والعراق ومصر وفارس واليمن والخليج وأفريقية والأندلس تنبع فى عمارتها عن مسجد الرسول شكلاً وموضوعاً. ولم يكن اتباع هذه المساجد الأولى للنموذج المدينى نابعاً حصراً من القيمة المثلية والـــتذكارية لمسجد الرسول، المؤسس الذى غاب، فى المدينة. بل إن عمارة مسجد الرسول نفسها فى الأساس عمارة مهيأة وظيفياً لتلبية حاجات الجماعة المسلمين الأولى الدينية والاجتماعية والساسية تهيئاً شبه تام. وبالتالى فقد كان ســـبب تقليد عمارة مسجد الرسول فى المناطق المفتوحة على الغالب تذكارياً ووظيفياً وعملياً فى الآن نفسه. ولو أنى أظن أن الاعتبارات الثلاثة كانت قد اختلطت فى أذهان المسلمين الأوائل بحيث إنها كلها دلت على المنبع وأججت ذكـــراه فـــى قلوب ونفوس المسملين الأوائل الذين ما فتئوا يرنون إلى مسجد الرســـول كالمأوى الأصلى للأمة المسلمة والإطار الناظم لتعامل أفرادها مع بعضهم البعض كأعضاء فاعلين فى الأمة. وعلى هذا حملت المساجد المقامة

تـبعاً لمســاجد الرسول ملامحة المعمارية وذكرى مؤسسه وأوائل المسلمين. وأصــبح بيت الرسول الذى كان أيضاً مسجداً لعموم المسلمين، حاملاً للذاكرة الجمعــية بشــكله وبتنظيم فراغاته وبعناصره المعمارية كالمنبر والمحراب، والمــئذنة فــيما بعــد، وهى كلها عناصر تطورت عن نماذج بدائية أضيفت لمســجد الرســول فى حياته أو مباشرة بعد وفاته لأسباب مختلفة، ثم انتمت لمحــيط الذاكرة الجمعية الإسلامية مما منحها أبعاداً معنوية ورمزية لم توجد فيها أصلاً. وحتى عندما ظهرت نماذج مختلفة معمارياً عن مسجد الرسول[1].

كالمســاجد الفارسية ذات الأواوين أو المساجد العثمانية ذات القباب المركــزية أو المساجد الإندونيسية ذات السقوف المائلة (والتى تختفى بسرعة فــى محاولة جاهلة لتوحيدها مع النماذج السائدة من دون أى احترام لتطورها الثقافى والتاريخى)، فهى قد حافظت فى استعمالها للفراغ على الفكرة الأولى خلف بناء المسجد الأولى– أى بيت الأمة المفتوح لكل أفرادها – وإن أدخلت عليها تراتبية طبقية فى توزيع المصلين داخلها. وحافظت هذه المساجد أيضاً على ذكرى مسجد الرسول فى توزيع المصلين داخلها. وحافظت هذه المساجد أيضــاً علــى ذكرى مسجد الرسول فى المدينة عن طريق تفخيمها للعناصر المعماريــة الــثلاثة، المنبر والمحراب والمئذنة، التى كانت قد اكتسبت عبر الــزمن مدلــولات رمــزية نبوية ودينية قوية وفاعلة. أى أن المساجد كلها، بمخــتلف طرزها وأساليبها المعمارية المتغيرة والمختلفة، اعتمدت ومازالت تعتمد على الوظيفة الأولى للمسجد كحاو للذاكرة الإسلامية الأولى، فى تمييز نفســها عــن طريق العناصر المعمارية المساعدة للذاكرة بسبب من المعانى المــرتبطة بهــا، المنبــر والمحــراب، وعن طريق محافظتها على وظيفتها الفــراغية الأساســية كملتقى المؤمنين وموضع تعبيرهم عن عبادتهم للخالق الواحد وانتسابهم للمؤسس والمثل، الرسول الكريم محمد.

صــحيح أن البيتــين الأولــين فى التاريخ الإسلامى، المسجد الحرام والمســجد النــبوى، قد تميزا بعمق وجسامة الأحداث المؤسسة التى حصلت فــيهما وحولهما مما أثقلهما بالمعانى الإيمانية القوية والذكريات المتجذرة فى الوعــى الإســلامى، ولكنهما، قد حققا أيضاً من خلال عمارتهما الذكية ذلك التوازن الدقيق والصعب بين كونهما محيطاً وموئلاً للذاكرة فى آن واحد، أى بــين وجــودهما المعمارى والفعلى ووجودهما المعنوى والإيمانى والرمزى. وهمــا أيضاً قد احتويا، بسبب من بساطة وعمق عمارتهما، على آفاق للمعنى

---

(١) ناصر الرباط، ثقافة البناء وبناء الثقافة، مرجع سابق.

تسمح لكل فرد يتعامل معهما بأن ينسج علاقته الخاصة بهما من خلال تركيب ذكـــرياته، عـــن بيته ومأواه هو بالدرجة الأولى، على فراغاتهما وصورهما المهـــيأة أصلاً لاستقبال هذا النوع من الذكريات. وهما بالتالى قد سمحا لكل فـــرد بخلـــق صلته الحميمة بهما من دون أن يفقدا ولو ذرة من قوة إيحائهما المعـــنوية والعقائديـــة الجمعـــية، إن البيتين الأولين للإسلام على بساطتهما معبران معمارياً لأنهما يسمحان بكرم وتواضع وانفتاح لكل إنسان بأن يجعل مـــنهما "ملعـــباً" ينتقل فيه ببصره وبصيرته بين الذاكرة الجمعية التى تعطيه الإحســـاس بالانتماء للأمة، وبين الذاكرة الفردية التى تجعل علاقته بالعمارة نفســـها علاقـــة خاصة ودافئة. وهما لذلك مازالا يتحديان نبوءة هوغو أكثر بكثيـــر مـــن غيرهما من المبانى الحديثة التى فقدت ارتباطها بالذاكرة بسبب انـــدفاع مصـــمميها إلى ملء كل فراغ فيها بوظيفة ومعنى محددين ومسبقى التعريف مما جعلها عاجزة عن التكيف مع المتلقى الفرد الذى يبحث فيها عن معـــناه الخـــاص النابع من فهمه الخاص لها واستعماله لفراغاتها. أما البيتان الأوليان الإسلاميان فهما مازالا يتواصلان معنوياً وإيمانياً ولكن أيضاً فراغياً وشـــكلياً مـــع المســـلمين الذين يؤمنونهما أو أولئك الذين يتصورونهما عندما يحلمـــون بـــزيارتهم أو عندما يبنون مسجداً جديداً أو يرسمونها على حوائط الحجاج العائدين من زيارة بيت الله الحرام أو مسجد نبيه. وفى كل واحدة من هـــذه التجارب الحسية، يسمح هذان البيتان للفرد الحاج أو الزائر أو الحالم أو المصـــمم أو المـــنفذ أو الرســـام بأن يشعر أن تواصله معهما يتجاوز الأطر المؤسســـة والجماعية لكى يتخذ صبغة فردية وحميمية تقربه منهما. وهذا هو أنبل ما يمكن لأى عمارة إنسانيه حقة أن تحققه.

٢/١/٣- زمن الرواية[1]

ولـــذلك كانت الرواية فن الطبقة التى تولدت من التغيير، وفى فضاء المكـــان الذى كانت ساحة لهذا التغير. بعبارة أخرى، كان الرواية فن المدينة العـــربية الحديـــثة التـــى تـــدخل عالم التصنيع، والتى تبدأ علاقاتها البشرية وعناصـــرها المكانـــية فـــى التعقد، والتى تغدو ساحة يتولد فيها التغير الذى تتحـــرك آلـــياته داخل شبكة متصالبة من أدوات الإنتاج وعلاقاته وقواه. إنها الفـــن الـــذى تتقابل فه الطبقات فى فضاء المكان المدينى تقابل الأحياء، وفى تعـــين الزمان الحديث تعين المفارقة، وفى مواجهة التغير الذى ينتجه الزمان

---

(١) جابر عصفور، زمن الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٤٢-٤٥.

والمكان ويعيد إنتاج الزمان والمكان فى الوقت نفسه، وهى بعد ذلك كله. فن المديـنة العربية الحديثة الأول، سواء من الرواية التى نعد بها المدينة الحديثة المجـال الحيوى للطبقة الوسطى الفاعلة فى المدينة المتشكلة فى علاقاتها، أو من الزاوية التى نعد بها الطبقة الوسطى الطبقة المنتجة لهذا الفن والمستهلكة لـه. أن ارتـباط الرواية العربية الحديثة بالمدينة هو ارتباطها بالفضاء الذى تـولدت مـنه، وتشـكلت به، وظلت تحمل بصمات تحولاته وصراعاته فى رحلتها الطويلة حتى من قبل أن يكتب محمد المويلحى عن تحولات أحمد باشا المنيكلـى إزاء تحولات مدينته (القاهرة) فى نهاية العقد التاسع عشر ومطلع العقـد الأول من هذا القرن، وحتى بعد أن كتب إبراهيم أصلان عن تحولات يوسف النجار إزاء تحولات حيه القديم (إمبابة) فى القاهرة القديمة – الجديدة فـى مطلـع القرن التاسع من هذا القرن. هذا الارتباط تحمله عناوين الرواية العـربية: أسـماء للمـدن والأزقـة والحوارى والدروب والشواع والميادين والأحـياء، وأسـماء المقاهـى والبنسيونيات والحانات والمتاجر والمصانع، وأسماء لدور العبادة ومعاهد العلم والسجون والمعتقلات، وأسماء للمصنوعات والأدوات والمعاملات.. إلخ، فتدل الرواية بعناوينها على خصوصية فضائها من ناحية، وعلى تحول هذا الفضاء وتغيراته من ناحية ثانية. وغير بعيد عن ذلـك تحولات (القاهرة) المدينة النهرية الكبيرة ما بين الأجيال التى تقابل بين الأزمـنة المتعاقبة لكل من أحياء "بين القصرين" و"قصر الشوق" و"السكرية" حـيث تقتـنص ثلاثـية نجيب محفوظ اللحظات الدالة على تغيرات الفضاء المكانـى – الزمانـى للمديـنة، وتحولات سكانها فى المستويات الاجتماعية السياسية والفكرية والشعورية والإبداعية، وما يرتبط بهذه التحولات من انتقال المركـز مـن القاهرة القديمة إلى "القاهرة الجديدة" الماضية فى طريقها بعيداً عـن القاهـرة المعـزية. والرحلة ما بين ثلاثية نجيب محفوظ إلى خماسية عبدالـرحمن منـيف "مدن الملح" هى الرحلة ما بين تحولات المدينة النهرية الكبيـرة التـى بـدأ تاريخها – فى الرواية – بالتمرد على الاستعمار القديم (الإنجليـز) فى ثورة ١٩١٩ إلى ولادة المدينة النفطية الجديدة فى الصحراء إيمـاء إلى انتقال يلوح فى مركز الثقل من مدينة النهر إلى مدينة النفط، حيث الـتحولات المتشـابكة التـى تبدأ من "وادى العيون" وتصل ما بين "حران" و"مـوران" فـى حـركة جديدة، هى حركة البشر الذى يتسرب إليهم الإيقاع المتسـارع للتغير، فتتحول حياتهم جذرياً فإذا بالجميع "يركضون لا يعرفون إلـى أين ولماذا؟" إلى أن ينتهى الجزء الأخير من الخماسية بعبارة. "وبدأت موران تتعصب وتتلفت وتترقب.. من جديد "كما لو كانت موران التى ولدها التغير ترقب تغيراً قادماً بوعود أخرى.

وحتى عندما تتباعد الرواية عن المدينة، وتجعل القرية فضاءها الجغرافى، فإن المدينة تظل متسربة فى القرية، تقتحمها كما تقتحم "النداهة" قرى يوسف إدريس، وتجاورها كما يجاور المصنع "دومة ود حامد" فى قرى الطيب صالح، فمواسم الهجرة إلى الشمال لا تقتصر على أن تصل المدينة العربية بالمدن الأوروبية أو الأمريكية، فى علاقات الرواية العربية، بل تصل القرية بالمدينة العربية ابتداءاً فى نسيج الرواية التى يرتحل أبطالها من القرية إلى المدينة، أو يحملون المدينة إلى القرية فتتحول القرية بدورها كما تحولت القرى، ابتداء من قرية عبد الرحمن الشرقاوى فى روايته "الأرض" وانتهاء بقرية فكرى الخولى فى روايته "الرحلة"، أن الرواية العربية ، فى واقع الأمر، لا تتناول القرية إلا بوصفها المعبر إلى المدينة، أو امتداداها، أو مجلى الأصداء التى ترد بها "أصوات المدينة" أو المفعول الذى يتعدى إليه فاعل المدينة.

هذا التهوس بالتغير فى علاقته بالهوية، فى النهاية، هو الذى جعل الزمان والمكان عنصرين من أهم عناصر الرواية، لا من حيث هما الفضاء الذى تتحرك فيه الأحداث والشخصيات، ويتعقبه الوصف أو يتابعه السرد فحسب، بل من حيث هما المحمول والحامل، أو "الموضوع" الذى يتحول إلى عنصر بنائى، والذات التى تجتلى نفسها فيها هو مرآه لها، فالزمان والمكان هما "مفعول" الرواية الذى يتعدى إليه "فعلها" ليرصد تحولاته، وهما "الفاعل" الذى يمارس فعله فى الرواية فى الوقت نفسه. وذلك هو السبب الذى يجعلنا نتوقف – مثلاً – إزاء "زقاق المدق" أو "ميرامار" أو "الكرنك" كما نتوقف عند "مدن الملح" أو "البلدة الأخرى" لنرقب بنية المكان من حيث هى موضوع للقص، ونرقبها وهى تتحول إلى فاعل فى بناء القص، فنلاحظ الكيفية التى يبنى بها القص بهندسة المكان نفسه، خصوصاً حيث تتضام عناصره فى علاقات موازية لعلاقات المكان أو نلاحظ الكيفية التى يتعلق بها الفضاء الروائى كالسجن، أو التى يستدير معها كالدولاب أو التى يتذبذب بها كالبندول، أو التى يتقابل بها كما تقابل الغرف المتقابلة فى بناء الرواية التى يغدو بناء للمكان، فإذا هى هو أو فإذا هو إياها.

ولكن المكان لا يقوم فى فراغ أو تجريد خالص، إنه مكان تتحدد تحومه بحركة الزمان، لأنه مكان متغير دوماً، متحول ، حركة البشر فيه حركة يسقطها الزمان على المكان ويتعامد بها المكان على الزمان فى الوقت نفسه، ومن ثم يغدو لازمة للمكان والعكس صحيح بالقدر نفسه، وبقدر ما تجمع ملحمة البحث عن هوية ما بين قطبى المكان والزمان فى الرواية

العربية، فإنها تؤكد زمانها الخاص الذى تسهم به فى حركة الزمان الخارجى، مـن حـيث هـى أداة تلفت العين التى تقرأ إلى لحظات الدالة من تحولات المكان، ويستفز الوعى الخاص بالمتلقى كى يسحب إلى التغير الذى تتجسد به وتجسـده، فينـتقل هذا الوعى من سلب الاستقبال إلى إيجاب الإسهام، ويغدو القارئ فاعلاً من تحولات الزمن الذى يعيشه. [1]

٣/١/٣- قضايا المكان الروائى

المكان فى نظرية الرواية:

فى كتاب "نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر" إشارة إلى أن الاحـتفاء الخـاص بالمكـان كان من نتائج حملة بونابرت على مصر، فيـتحدث عـن "إقـبال مصر على علم الأجبتولوجى "المصريات" والاهتمام بالميثولوجيا المصرية، وكما كان الالتفات إلى التاريخ الفرعونى وليد الحملة الفرنسية، فكذلك كان اكتشاف عبقرية المكان ثمرة تلك الحملة، ولأن المؤلف كرس هذا الكتاب لتاريخ النقد الروائى المصرى، فقد تضمن الأمثلة عما كان علـيه تـناول المكـان فى الدراسات النقدية التى تناولت الروايات المصرية الصادرة فى العقود الأولى من هذا القرن، وآراء بعض الروائيين فى أمكنتهم الروائية أيضاً.

وفـى أحد أعداد مجلة "فصول" تفرد سامية أسعد مقالاً خاصاً للقصة القصيرة قضية المكان. والمكان الذى يتناوله المقال واحد فى القصة القصيرة والـرواية، بل تحصر الكاتبة ارتباطه بالرواية، فهو يلتصق بالرواية وتنبثق قضاياه المختلفة من دراستها ونقدها: "ترتبط قضية المكان، شأنها فى ذلـك شـأن قضية الزمان ارتباطاً عضوياً وثيقاً بالأدب الروائى. فالأحداث، حتى لو كانت داخلية حميمة، تحتاج إلى إطار تدور فيه وحيز زمنى يشغله".

من الصعب التحدث عن الرواية وقضاياها دون التوقف بهذا القدر أو ذاك عـند نجيب محفوظ وتقنيته الخاصة بالمكان، برغم أن آخر الأمور التى يثيرها البحث النقدى فى أعماله هى قضية المكان، فالثلاثية على سبيل المثال، تجرى معظم أحداثها فى حيز مكانى محدود "منزل السيد عبد الجواد وبعض المنازل الأخرى"

الدكـتورة سـيزا قاسم تشغل فى كتابها "بناء الرواية" على الثلاثية،

---

(١) جابر عصفور، زمن الرواية، مرجع سابق، ص ٤٧-٤٨.

وتفرد فصلاً كاملاً يتناول المكان الروائى عموماً، والمكان الروائى عند نجيب محفــوظ خصوصاً، منجزه بذلك جانباً من المرجعيه الأكاديمية الأكثر اكتمالاً بهــذا الاتجاه، مؤكدة الفصل بين عنصرى الزمان والمكان الذين جرت العادة على دمجهما فى منظومة واحدة، أثناء تناولهما فى الفلسفة والنقد الجمالى

"يخــتلف تجســيد المكــان فى الرواية عن تجسيد الزمان، حيث أن المكان يمثل الخلفــية التى تقع فيها أحداث الرواية، أما الزمن، فيتمثل فى هذه الأحداث نفسها ويطورها"

ويــتحدث جــورج طرابيشــى عن إنجازات نجيب محفوظ الخاصة بالمكــان مســتخدماً عبارة "الميثولوجيا المكانية" وهكذا أرسى برسم معماره الروائى ميثولوجيا مكانية خاصة، تتحدد معالمها الإنسانية بــ "الوقف و"التكية" و"القرافة" و"للكتاب" و"الزاوية" و"السبيل" و"الحانة" و"الخان" و"الخلاء"... إلخ.

ولكــن بالإضــافة إلى ميثولوجيا المكان هذه، انفرد نجيب محفوظ – وتلــك تجليــته الكبرى كروائى – بتشييد ميثولوجيا من الأشخاص والأدوار الروائية".

وقــريباً من "الميثولوجيا المكان" يستخدم محمد بدوى عبارة "أسطرة المكــان" فــى مقال يتناول رواية "مالك الحزين "لإبراهيم أصلان، ويتضمن المقــال مقبوساً لفيصل دراج يتناول فيه الرواية التى يمكن أن تسمى "رواية المكان " : "رواية المكان فى مالك الحزين "ليس مجرد وجود صرف خال من الدلالة والتأثير، فالرواية كما يقول فيصل دراج "رواية عن المكان، أو رواية عن بشر لا يتحددون إلا فى مكانهم فيصبح المكان هو البداية والنهاية. [١]

وجود جماليات روائية عليا مستمدة من جماليات المكان كما وضع فى كــتاب باشــلار "شــعرية المكان" أو جماليات المكان. وكما كنجمة أغسطس "لصــنع الله إبراهيم المكرسة فى قسط كبير منها للتحدث عن جماليات الحجر ودور الإنســان الإبداعــى فى صياغته الجمالية بتحويله من صخور صماء وحشــيه إلــى واحــد مــن أشهر المواطن المجسدة لفكرة الجمال، ومصادر استلهامه واستقائه عبر ثلاث مراحل من التاريخ، الأولى: أيام الفراعنه الذين حولــوا الحجــر إلى تماثيل[٢] وعمارات ومعابد، والثانية أيام عصر النهضة الأوروبــية، ومــا فعلة مايكل أنجلو بالأحجار الرخامية وتحويلها إلى تماثيل

---

(١) صلاح صالح، قضايا المكان الروائى فى الأدب المعاصر، دار شرقيات للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة ، ١٩٩٧، ص ٣١ – ٣٢.

(٢) صلاح صالح، قضايا المكان الروائى فى الأدب المعاصر، مرجع سابق، ص ١٤.

رائعة، والثالثة أيام إنشاء السد العالى، وما فعله الخبراء السوفيات والمصريون بتحويل الحجارة الصغيرة إلى سد جبار يمكن اعتباره من الأمثلة الهامة فى القرن العشرين على اندغام قيمتى النافع والجميل فى كتله جبارة واحدة.

المكان هو الذى يصنع الحبكة ويطور الحدث.

٤/١/٣- الرواية والحنين إلى المكان

كان القص القديم ممثلاً فى السير الشعبية وحكايات ألف ليلة ويعتبر المكان مجرد خلفية، تنأى أبعاده عن العمق والكثافة ويصوره على نحو شديد البساطة لا يتعدى وصف ما يحويه من أشياء. ولم تتجاوز حكايات الرحالة وصف ما فى المكان من مظاهر أو كائنات عجيبة. فلم يكن الوصف الموسع التفصيلى للمكان، لأى مكان مألوفاً فى القص القديم سواء فى العالم العربى أو الغربى والرواية هى الجنس الأدبى الأول الذى اختفى بالتصوير الممتد الدقيق للمكان لأنها بخلاف الأجناس التقليدية التى كانت تصور العالم من منظور التجربة الجمعية وقيمها، واعتمدت على الخبرة الفردية فى مكان وزمان محددين، واهتمت بالتفريد.

الوصف الروائى للمكان هو المعادل الجمالى لفعل السيطرة السياسية والاجتماعية والقانونية، وهو نوع من الامتلاك.

الرواية المصرية والمكان:

رواية "زينب" المبكرة ترتكز ابتداء من العنوان على مناظر وأخلاق ريفية الهمها حنين مؤلفها إلى أرض مصر.

"عذراء دنشواى" تقدم أوصافاً تسجيلية للقرية التى دارت فيها الأحداث التاريخية والتى اغتصب الإنجليز أرضها واستباحوا سكانها.

صور "محمود تيمور فى "رجب افندى" أحياء قاهرية من الحسين إلى الحمزاوى إلى السيدة زينب.

وقد صور عيسى عبيد فى "ثريا" – رغم أن شخصياتها ليست مصرية – مناظر من الاسكندرية، لقد أصبح للمكان شخصية روائية متميزة. شكل (٣ -٢).



شكل (٣-٢)

تمثال سعد زغول – الإسكندرية (*Lehnert and landrocke*)

هــذه الشخصــية المتميزة للمكان تعتمد على تصوير موحد له تسود وجهــة نظــر مفــردة. فأجزاء القرية أو الحى أو المدينة يدركها المتلقى فى انطباع متكامل وكلها تشكل مكاناً متصلاً متجانساً هو مصر.

أمــا القص التقليدى فى حكايات سندباد وألف ليلة وليلة أو فى السيرة الهلالية فكان يصور المكان بواسطة تجاوز أجزاء لا يضمها قالب متجانس، ويدركها المتلقى باعتبرها محطات منفصلة لا تترابط فى كل موحد.

لقد وضعت الروايات المصرية فى البداية يدها على المكان حولته إلى نظام من المعنى، وفى سعيها إلى مشاكله الحقيقية المصرية، حاولت أن تضع الإنســان بالكامــل داخل بيئته الفيزيقية كاشفة عن أهمية البيئة فى الصورة الشاملة للحياة. وكانت الأوصاف الموسعة التفصيلية تقدم المشهد المكانى كما يقال بوصفه قوة فاعلة.

وحتــى فــى الروايات التاريخية الأولى لنجيب محفوظ نجد أوصافاً تفصــيلية للمــدن المصرية القديمة وأحيائها الشعبية، وأحيائها ذات القصور الفــرعونية وقد سبق تلك الروايات فى الوصف الموسع الدقيق للمكان روايتا توفيق الحكيم "عودة الروح" و"يوميات نائب فى الأرياف"

الســقامات" تغــرق فى وصف الأماكن العابرة كدكان بقال أو مطعم شــعبى كما تغرق فى وصف مدخل الحارة وتجمع البيوت على جانبيها. أن الفقــرات الوصفية للمكان وأشيائه فى روايات محفوظ الواقعية (وفى "الحرام" و"قاع المدينة" عند يوسف إدريس وفى "الأرض" عند عبد الرحمن الشرقاوى و"مالــك الحزين" عند إبراهيم أصلان، و"نزول إلى البحر" عند جميل عطية إبــراهيم و"صــخب البحيرة عند البساطى ، و"شرق النخيل" عند بهاء طاهر على سبيل المثال[1].

المشهد الحسى لتجاربنا الأنسانية:

المكان كما تصوره الرواية كجنس أدبى ليس التصور الهندسى ثلاثى أو رباعــى الأبعــاد، فهذا التصور شديد التجريد لا تدركه الحواس. بل هو المشــهد الحســى لتجاربنا الإنسانية، فالمكان فى الرواية عالم خلقه الإنسان للإنسان على صورة الطبيعة. ولابد أن تكون له أبعاده التاريخية والاجتماعية، فالمكان والزمان لا ينفصلان.

المكــان: واقع معيش تتفاعل معه الشخصيات، لذلك فإدراكه لابد أن يتضــمن قيماً: فهناك الأماكن المقدسة وأماكن الألفة والحماية (البيت) وأماكن الهــوية (الوطن) وأماكن العمل المنتج، وأماكن الانطلاق الحر (الفضاء) أو الانغــلاق (الســجن) والأمــاكن الطــاردة (المجدبة الخانقة) وأماكن الخربة والمنفى. وأماكن اللقاء المفتوح (السوق الساحة العمومية). فالمكان الروائى: هو نظام المعانى.

إن ثلاثــية نجــيب محفوظ: تربط بين أماكن البيت العائلى والعوامة وبين الساحات العامة للمظاهرات، والسرادقات السياسية ومقهى الاجتماعات الثورية، ومسجد لقاء الوطنيين ، فالمكان فى القاهرة، والمكان الوطنى عموماً مفتوح أمام الفاعلية الفردية والجمعية والحلم بواقع جديد يولد.

وقــرية "الشــرقاوى" فــى "الأرض" يحتضــن المكان فيها علاقات الجماعية والمشاركة.

---

(١) إبراهيم فتحى، الرواية والحنين إلى المكان، مجلة الهلال، العدد ١١، دار الهلال، نوفمبر ١٩٩٩، ص ٨٨ – ٩٧.

القرية فى المكان الروائى:

وعلاقتها الحتمية بالمدينة وتبدأ بالقرية المتخيلة بوصفها مكان الفطرة الطبيعية التى لم تلوثها الحضارة عند محمد عبد الحليم عبد الله.

القــرية فـــى "ضـــد المجهول" لأبو المعاطى أبو النجا: ساكنه متبلدة معـــزولة عن عالم التفكير، كما هى الحال عند "خيرى شلبى" وعمال تراحيله فى "الأوباش".

يقـــدم "خيـــرى شـــلبى" تجسيداً لروح المكان وإيجابية المشاركة فى "فاطمة تعلبه" بطلة "الوتد".

الـــرواية الـــرائعة "يحـــدث فى مصر الآن": "يوسف القعيد": خريطة بالأمـــاكن التى حدثت فيها الرواية، فهناك منزل العامل الزراعى (القتيل) فى القـــرية تتلوه مواقع عليه القوم، ثم المركز بمحطة السكة الحديد التى يتم فيها اســـتقبال الـــرئيس نيكسون بنجاح تام، وبعد ذلك القاهرة وهيئة الاستعلامات بشارع سليمان باشا، والاسكندرية ومنزل رئيس مجلس القرية. شكل (٣-٣)



شكل (٣-٣)

الساقية (*Lehnert and landrock*)

المدينة فى المكان الروائى:

يعتبـــر محفـــوظ الغيطانى مهندساً معماريا لتاريخ القاهرة، يعيد بناء تخطيط المدينة وفقاً لتجربته ورؤيته. وكما اعتبر يحى حقى القرية فى "صح النوم" رمزاً لمصر فإن محفوظاً استخدم المدينة للكلام عن المجتمع المصرى بأكملـــه. "القاهـــرة الجديـــدة": مكان يجسد صراع المعايير الأخلاقية. "زقاق المدق" مكان يجسد تمزق النسيج الاجتماعى والأخلاقى والثلاثية تجسد أماكنها حركة التاريخ من ثورة ١٩١٩ إلى المد الثورى فى الأربعينات[1].

إن أمـــاكن "قاهـــرة الزينى بركات" محاكاة ساخرة لتجربة المدينة – الدولة البوليسية فى الستينات.

كما أن وقائع "حارة الزعفرانى" تشبه زقاق المدق. لقد خرج السكان الموسرون من حارة الغيطانى، ففقدت استقلالها ولم تعد كما كانت الحال عند محفـــوظ الكـــون المصغر للمدينة الكبيرة بل وأصبحت هامشاً يسكنه الفقراء لمركز تحتله المدينة، وتتحكم خارجها فيما يدور فيها.

القاهـــرة تألـــيف متخيل يواصل الكاتبان إعادة اختراعه، كل حسب

---

(١) ابراهيم فتحى، الرواية والحنين إلى المكان، مرجع سابق ، ص ٩٧.

وجهة نظره والمدينة هنا مكان دينامى له علاقاته المعمارية: الوكالة والسوق والقهوة والسبيل (علامات جمعية عند محفوظ) وأضاف الغيطانى إليها سجن المقشرة، والقلعة ومبنى الأنباء والأجهزة البوليسية، وكلها علامات إيديولوجية من خلالها تكتب المدينة وتقرأ.

الصحراء فى المكان الروائى:

كان هناك إيماءات إلى الصحراء فى "زينب" لهيكل و"إبراهيم الكاتب" للمازنـــى، ولكن "فساد الأمكنة" لصبرى موسى هى أول رواية تعطى للمكان الصحراوى البطولة المطلقة.

إن علاقة الروايات المصرية بالمكان، تتنوع أشكاله تضرب جذورها فـــى تطور الشكل الروائى نفسه من حيث تصوير الشخصية الإنسانية ومسار أفعالها.

٢/٣- تأثير الآيات القرآنية على العمارة[١]:

فالبحث عن الشكل، وليس المضمون، هو أساس الفكر الغربى، وهو نفس المنهج الذى تأثر به كثير من المعماريين العرب والمسلمين، وذلك لبعدهم عن المنهج الإسلامى المرتبط بالعقيدة والشريعة، أما من يرجع منهم إلى القرآن مثل المهندس الأردنى "رائف نجم" الذى يستشهد بآيات القرآن الكريم، كمبادئ لعمارة المسلمين، فيعتبر أن عدم الإسراف مبدأ أساسى فى الفكر المعمارى الإسلامى فقد قال الله تعالى فى سورة الإسراء: "**إن المبذرين كانوا إخوان الشياطين وكان الشيطان لربه كفوراً**" (الآية: ٢٧). فالإسراف الذى ظهر فى العمارة الأثرية فى العصور الإسلامية يتنافى مع هذا المبدأ. ويذكر أيضاً قول الله تعالى فى سورة الشعراء "**أتبنون بكل ربع آيه تعبثون * وتتخذون مصانع لعلكم تخلدون***" (الآيتان: ١٢٨ – ١٢٩). ويذكر كذلك قصة "الناصر" حاكم الأندلس الذى أراد استعمال الذهب فى بناء قبة قصر الزهراء وعندما استمع إلى القاضى "المنذر بن عبد الرحمن" يرتل آيات من سورة الزخرف: "**ولولا أن يكون الناس أمة واحدة لجعلنا لمن يكفر بالرحمن لبيوتهم سقفاً من فضة ومعارج عليها يظهرون * ولبيوتهم أبواباً وسرراً عليها يتكئون * وزخرفاً وإن كل ذلك لما متاع الحياة الدنيا والآخرة عند ربك للمتقين***" (الآيات: ٣٣ – ٣٥) فأمر "الناصر" أتباعه أن يغيروا بناء القبة من الذهب إلى الطين. ويذكر أيضاً قول الله تعالى فى سورة البقرة: "**وكذلك جعلناكم أمة وسطاً لتكونوا شهداء على الناس ويكون الرسول عليكم شهيداً وما جعلنا القبلة التى كنت عليها إلا لنعلم من يتبع الرسول ممن ينقلب على عقبيه وإن كانت لكبيرة إلا على الذين هدى الله وما كان الله ليضيع إيمانكم إن الله بالناس لرءوف رحيم**" (آية: ١٤٣) ومن سورة الفرقان قوله تعالى: "**والذين إذا أنفقوا لم يسرفوا ولم يقتروا وكان بين ذلك قواماً**" (الآية: ٦٧)، ومن سورة النور قوله تعالى: "**يأيها الذين آمنوا لا تدخلوا بيوتاً غير بيوتكم حتى تستأنسوا وتسلموا على أهلها ذلك خير لكم لعلكم تذكرون**" (الآية: ٢٧) وفى ذلك حرص على خصوصية المسكن. ومن سورة الأنعام قوله تعالى: "**وهو الذى جعلكم خلائف الأرض ورفع بعضكم فوق بعض درجات ليبلوكم فى ما آتاكم إن ربك سريع العقاب وإنه لغفور رحيم**" (الآية: ١٦٥)، وأيضاً من سورة التوبة "**أفمن أسس بنيانه على تقوى من الله ورضوان خير أم من أسس بنيانه على شفا جرف هار فأنهار به فى نار**

---

(١) عبد الباقى إبراهيم، المنظور الإسلامى للنظرية الإسلامية، مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية، ١٩٨٦، ص ٧٤.

جهنم والله لا يهدى القوم الظالمين" (الآية: ١٠٩) هكذا يبدأ المعمارى المسلم حـواره مـع الفكر الغربى يتلمس طريقه خلال تعاليم الدين فى آيات القرآن الكريم.

١/٢/٣- التصوير الفنى

التصـوير هو الأدة المفضلة فى أسلوب القرآن. فهو يعبر بالصورة المحسـة المتخـيلة عـن المعنـى الذهنـى، والحالة النفسية، وعن الحادث المحسـوس، والمشهد المنظور، وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية. ثم يرتقـى بالصورة التى يرسمها فيمنحا الحياة الشاخصة، أو الحركة المتجددة. فـإذا المعنى الذهنى هيئة أو حركة، وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد، وإذا الـنموذج الإنسـاني شخص حى، وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية. فأما الحـوادث والمشـاهد، والقصـص والمناظر، فيردها شاخصة حاضرة، فيها الحـياة، وفـيها الحركة، فإذا أضاف إليها الحوار فقد استوت لها كل عناصر التخييل. فما يكاد يبدأ العرض حتى يحيل المستمعين نظارة، وحتى ينقلهم نقلا إلـى مسرح الحوادث الأول، الذى وقعت فيه أو ستقع، حيث تتوالى المناظر، وتتجدد الحركات، وينسى المستمع أن هذا كلام يتلى، ومثل يضرب، ويتخيل أنـه منظر يعرض، وحادث يقع. فهذه شخوص تروح على المسرح وتغدو، وهـذه سمات الانفعال بشتى الوجدانات، المنبعثة من الموقف، المتساوقة مع الحوادث، وهذه كلمات تتحرك بها الألسنة، فتنم عن الأحاسيس المضمرة. إنها الحياة هنا، وليست حكاية الحياة.

فـإذا ما ذكرنا أن الأداة التى تصور المعنى الذهنى والحالة النفسية، وتشـخص الـنموذج الإنساني أو الحادث المروى، إنما هى ألفاظ جامدة، لا ألوان تصور، ولا شخوص تعبر، أدركنا بعض أسرار الإعجاز فى هذا اللون من تعبير القرآن.

والأمثلة على هذا الذى نقول هى القرآن كله، حيثما تعرضى لغرض مـن الأغراض التى ذكرناها، حيثما شاء أن يعبر عن معنى مجرد، أو حالة نفسية، أو صفة معنوية، أو نموذج إنساني، أو حادثة واقعة، أو قصة ماضية، أو مشهد من مشاهد القيامة، أو حالة من حالات النعيم والعذاب، أو حيثما أراد أن يضرب مثلا فى جدل أو محاجة، بل حيثما أراد هذا الجدل إطلاقا، واعتمد فيه على الواقع المحسوس، والمتخيل المنظور.

وهذا هو الذى عنيناه حينما قلنا: "إن التصوير هو الأداة المفضلة فى أسـلوب القرآن". فليس هو حيلة أسلوب القرآن". فليس هو حيلة أسلوب، ولا

فلتة تقع حيثما اتفق. إنما هو مذهب مقرر، وخطة موحدة، وخصيصة شاملة، وطــريقة معيــنة، يفــتن فى استخدامها بطرائق شتى، وفى أوضاع مختلفة، ولكنها ترجع فى النهاية إلى هذه القاعدة الكبيرة: قاعدة التصوير.

ويجب أن نتوسع فى معنى التصوير، حتى ندرك آفاق التصوير الفنى فى القرآن. فهو تصويرى باللون، وتصوير بالحركة،ن وتصوير بالتخييل، كما أنه تصوير بالنغمة تقوم مقام اللون فى التمثيل.

وكثيــرا مــا يشــترك الوصــف، والحوار، وجرس الكلمات، ونغم العــبارات، وموســيقى السياق، فى إبراز صورة من الصور، تتملاها العين والأذن، والحس والخيال، والفكر والوجدان.

وهو تصوير حى منتزع من عالم الأحياء، لا ألوان مجردة وخطوط جامــدة. تصــويرى تقــاس الأبعــاد فيه والمسافات، بالمشاعر والوجدانات. فالمعانــى ترسم وهى تتفاعل فى نفوس آدمية حية، أو فى مشاهد من الطبيعة تخلع عليها الحياة.

والآن نأخذ فى ضرب الأمثال:

ونبدأ بالمعانى الذهنية التى تخرج فى صورة حسية[(١)]:

١- يــريد أن يبين أن الذين كفروا لن ينالوا القبول عند الله، ولن يدخلوا الجــنة إطلاقا، وأن القبول أو الدخول أمر مستحيل. هذه هى الطريقة الذهنــية للتعبيــر عن هذه المعانى المجردة. ولكن أسلوب التصوير يعرضها فى الصورة الآتية (**إن الذين كذبوا بآياتنا واستكبروا عنها، لا تفــتح لهم أبواب السماء، ولا يدخلون الجنة، حتى يلج الجمل فى ســم الخــياط**). ويــدعك ترسم بخيالك صورة لتفتح أبواب السماء، وصورة أخرى لولوج الحبل الغليظ فى سم الخياط، ويختار من أسماء الحبل الغليظ اسم "الجمل" خاصة فى هذا المقام، ويدع للحس أن يتأثر عــن طــريق الخيال بالصورتين ما شاء له التأثر، ليستقر فى النهاية معنى القبول ومعنى الاستحالة، فى أعماقى النفس،وقد وردا إليها من طريق العين والحس - تخييلا - وعبرا إليها من منافذ شتى، فى هينة وتؤدة، لا من منفذ الذهن وحده، فى سرعة الذهن التجريدية.

---

(١) سيد قطب، التصوير الفنى فى القرآن، ص ٣٨.

٢- ويـريد أن يبـين أن الله سيضيع إلى غير عودة فلا يملكون لها ردا، فـيقدم هذا المعنى مصورا في قوله **(وقدمنا إلى ما عملوا من عمل، فجعلـناه هباء منثورا)** ويدعك نتتخيل صورة الهباء المنثور، فتعطي معنى أوضح وآكد، للضياع الحاسم المؤكد.

٣- أو يرسـم هذه الصورة المطولة بعض الشئ لهذا المعنى نفسه: **(مثل الذين كفروا بربهم، أعمالهم كرماد اشتدت به الريح فى يوم عاصف، لا يقـدرون علـى شـئ مما كسبوا)**. فتزيد الصورة حركة وحياة، بحركة الريح فى يوم عاصف، تذرو الرماد وتذهب به بددا، إلى حيث لا يتجمع أبدا.

٤- ويـريد أن يبين للناس أن الصدقة التى تبذل رياء، والتى يتبعها المن والأذى، لا تثمـر شيئا ولا تبقى. فينقل إليهم هذا المعنى المجرد، فى صورة حسية متخيلة على النحو التالي: **(يا أيها الذين آمنوا لا تبطلوا صدقاتكم بالمن والأذى، كالذى ينفق ماله رئاء الناس، ولا يؤمن بالله واليوم الآخر. فمثله كمثل صفوان عليه تراب، فأصابه وابلى فتركه صـلدا)** ويـدعهم يتملون هنيئة الحجر الصلب المستوى، غطته طبقة خفيفة من التراب، فظنت فيه الخصوبة، فإذا وابلى من المطر يصيبه، وبـدلا مـن ان يهيئة للخصب والنماء – كما هى شيمة الأرض حين تجـودها السماء – إذا به – كما هو المنظور – يتركه صلدا، وتذهب تلك الطبقة الخفيفة التى كانت تستره، وتخيل فيه الخير والخصوبة. ثم يمضـى فـى التصوير لإبراز المعنى المقابل لمعنى الرياء، ومعنى الذهاب بالصدقة التى يتبعها المن والأذى.

القصة فى القرآن

القصـة فـى القرآن ليست عملا فنيا مستقلا فى موضوعه وطريقة عرضـه وإدارة حوادثه – كما هو الشأن فى القصة الفنية الحرة، التى ترمى إلـى أداء غرض فنى طليق – إنما هى وسيلة من وسائل القرآن الكثيرة إلى أغراضـه الدينـية. والقرآن كتاب دعوة دينية قبلى كل شئ، والقصة إحدى وسائله لإبلاغ هذه الدعوة وتثبيتها.

شـأنها فـى ذلك شأن الصور التى يرسمها للقيامة وللنعيم والعذاب، وشـأن الأدلـة التى يسوقها على البعث وعلى قدرة الله، وشأن الشرائع التى يفصلها والأمثال التى يضربها.. إلى آخر ما جاء فى القرآن من موضوعات.

وقد خضعت القصة القرآنية فى موضوعها، وفى طريقة عرضها، وإدارة حوادثها، لمقتضى الأغراض الدينية، وظهرت آثار هذا الخضوع فى سمات معينة سنعرض لها بعد قليل. ولكن هذا الخضوع الكامل للغرض الديني، ووفاءها بهذا الغرض تمام الوفاء، لم يمنع بروز الخصائص الفنية فى عرضها. ولا سيما خصيصة القرآن الكبرى فى التعبير. وهى التصوير.

وقد لاحظنا من قبل أن التعبير القرآنى يؤلف بين الغرض الدينى والغرض الفنى، فيما يعرضه من الصور والمشاهد. بل لاحظنا أنه يجعل الجمال الفنى أداة مقصودة للتأثير الوجدانى، فيخاطب حاسة الوجدان الدينية، بلغة الجمال الفنية، والفن والدين صنوان فى أعماق النفس وقرارة الحس. وإدراك الجمال الفنى دليل استعداد لتلقى التأثير الدينى، حين يرتفع الفن إلى هذا المستوى الرفيع، وحين تصفوا النفس لتلقى رسالة الجمال.

وقد أوردنا فى فصل "التصوير الفنى" نموذجين من القصة. عملت فيهما الريشة المعجزة عملها، وهى تعرضهما عرضا أخاذا عملت فيهما الريشة المعجزة عملها، وهى تعرضهما عرضا أخاذا وقد وعدنا هناك بتفصيل البحث فى القصة.

عملت فيهما الريشة المعجزة عملها،وهى تعرضهما عرضا أخاذا.وقد وعدنا هناك بتفصيل البحث فى القصة. فلنأخذ الآن فى هذا التفصيل[1].

أغراض القصة

سيقت القصة فى القرآن لتحقيق أغراض دينية بحتة كما أسلفنا، وقد تناولت من هذه الأغراض عددا وفيرا من الصعب استقصاؤه، لأنه يكاد يتسرب إلى جميع الأغراض القرآنية، فإثبات الوحى والرسالة، وإثبات وحدانية الله، وتوحد الأديان فى أساسها، والإنذار والتبشير، ونظاهر القدرة الإلهية، وعاقبة الخيرى والشر.، والعجلة والتريث، والصبر والجزع، والشكر والبطر، وكثير غيرها من الأغراض الدينية، والمرامى الخلقية، قد تناولته القصة. وكانت أداة له وسبيلا إليه.

فإذا نحن استعرضنا هنا أغراض القصة القرآنية، فإنما نثبت أهم هذه الأغراض وأوضحها، ونترك استقصاءها وتتبعها.

كان من أغراض القصة إثبات الوحى والرسالة. فمحمد – صلى الله

(١) سيد قطب، التصوير الفنى فى القرآن، مرجع سابق ، ص ١٤٤.

عليه وسلم - لم يكن كاتبا ولا قارئا، ولا عرف عنه أنه يجلس إلى أحبار اليهود والنصارى، ثم جاءت هذه القصص فى القرآن - وبعضها جاء فى دقة وإسهاب - كقصص إبراهيم ويوسف وموسى وعيسى. فورودها فى القرآن اتخذ دليلا على وحي يوحى.. والقرآن ينص على هذا الغرض نصا فى مقدمات بعض القصص أو فى ذيولها.

جاء فى أول سورة "يوسف":

(إنا أنزلنا قرآنا عربيا لعلكم تعقلون. نحن نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا إليك هذا القرآن، وإن كنت من قبله لمن الغافلين).

التصوير فى القصة

وأخيرا نخصص هذا العنوان للخصيصة الرابعة، أبرز الخصائص الفنية فى القصة، وأشدها اتصالا بموضوع هذا الكتاب "التصوير الفنى فى القرآن" فلقد سبق أن قلنا: إن التعبير القرآني يتناول القصة بريشة التصوير المبدعة التى يتناول بها جميع المشاهد والمناظر التى يعرضها، فتستحيل القصة حادثا يقع ومشدها يجرى ، لا قصة تروى ولا حادثا قد مضى.

فالآن نقول: إن هذا التصوير فى مشاهد القصة ألوان: لون يبدو فى قوة العرض والإحياء. ولون يبدو فى تخييل العواطف والانفعالات. ولون يبدو فى رسم الشخصيات. وليست هذه الألوان منفصلة، ولكن أحدها يبرز فى بعض المواقف ويظهر على اللونين الآخرين، فيسمى باسمه. أما الحق فإن هذه اللمسات الفنية كلها تبدو فى مشاهد القصص جميعا.. وهنا يوضح المثال، ما لا يوضحه المقال.

استعرضنا من قبل قصة أصحاب الجنة. ومشهد إبراهيم وإسماعيل أمام الكعبة. ومشهد نوح وابنه فى الطوفان.. وكلها أمثلة لقوة العرض والإحياء، حتى ليظن القارئ أن المشهد حاضر يحس ويرى. على نحو ما بينا. أما الآن فنضيف مثلا جديدا.

ها نحن أولاء نشهد "أهل الكهف" يتشاورون فى أمرهم بعدما اهتدوا إلى الله بين قوم مشركين.

(نحن نقص عليك نبأهم بالحق: إنهم فتية آمنوا بربهم، وزدناهم هدى، وربطنا على قلوبهم، إذ قاموا، فقالوا: ربنا رب السماوات والأرض، لن ندعو من دونه إلها، لقد قلنا إذن شططا. هؤلاء قومنا اتخذوا من دونه

آلهــة، لولا يأتون عليهم بسلطان بين! فمن أظلم ممن افترى على الله كذبا؟ وإذ اعتــزلتموهم وما يعبدون - إلا الله - فأؤوا إلى الكهف، ينشر لكم ربكم من رحمته، ويهيئ لكم من أمركم مرفقا)

بهــذا ينتهــى المشــهد، ويسدل الستار، أو تنقطع الحلقة على أحدث الطرق التى اهتدى إليها المسرح والسينما فى القرن العشرين فإذا رفع الستار مرة أخرى، وجدناهم قد نفذوا ما استقر عليه رأيهم، فها هم أولاء فى الكهف. ها هم أولاء نراهم رأى العين. فما يدع التعبيرى هنا شكا فى أننا نراهم يقينا:

(وترى الشمس إذا طلعت تزاور عن كهفهم ذات اليمين، وإذا غربت تقرضهم ذات الشمال وهم فى فجوة منه)..

أنقــول: إحــياء المشــهد؟ إن المسرح الحديث بكل ما فيه من طرق الإضاءة ليكاد يعجز عن تصوير هذه الحركة المتماوجة، حركة الشمس وهى "تــزاور" عن الكهف عند مطلعها فلا تضيئه، (واللفظة ذاتها تصور مدلولها) وتجــاوزهم عند مغيبها فلا تقع عليهم. ولقد تستطيع السينما بجهد أن تصور هذه الحركة العجيبة التى تصورها الألفاظ فى سهولة غريبة[1].

ثــم لننظــرهم "وهــم فى فجوة منه" إن الألفاظ لتقوم بالمعجزة مرة أخرى، فتنقل هيئتهم وحركتهم كأنما تشخص وتتحرك على التوالى:

(وتحســبهم أيقاظــا وهم رقود، وتقلبهم ذات اليمين وذات الشمال، كلــبهم باسط ذراعيه بالوصيد. لو اطلعت عليهم لوليت منهم فرارا، ولملئت منهم رعبا)

وهكذا تضطلع الألفاظ بالتصوير وبالحركة فى كل هذه السهولة.

وفجأة تدب فيهم الحياة، فلننظر ولنسمع:

(وكذلك بعثناهم ليتساءلوا بينهم. قال قائل منهم: كم لبثتم؟ قالوا لبثنا يــوما أو بعض يوم، قالوا" ربكم أعلم بما لبثتم. فابعثوا أحدكم بورقكم هذه إلــى المديــنة، فلينظر أيها أزكى طعاما، فليأتكم برزق منه، وليتلطف، ولا يشــعرن بكم أحدا، إنهم إن يظهروا عليكم يرجموكم أو يعيدوكم فى ملتهم، ولن تفلحوا إذن أبدا).

وهــذا هو المشهد الثالث - أو بقية المشهد الثانى - فهم قد استيقظوا،

(١)سيد قطب، التصوير الفنى فى القرآن، مرجع سابق.

فكـــان أول مـــا يســـألون عنه: كم لبثتم؟ فيكون الجواب لبثنا يوما أو بعض يـــوم.وإنا لنعلم أنهم لبثوا أطول من ذلك جدا، فقد عرفنا ملخص قصتهم قبل تفصيلها. أما هم فجائعون معجلون عن التحقق، ثم إنهم مؤمنون، فليكن مظـهر إيمانـهم أن يقولوا: "ربكم أعلم بما لبثتم". وهم متخوفون أن ينفضح أمرهم، فهم يوصـــون رسولهم أن يتلطف ولا يشعرن بهم أحدا، لئلا يعرض القوم مقرهم فيرجموهم أو يعيدوهم فى ملتهم. أما نحن فنعرف أن لا أحد هناك يرجمهم أو يردهم عن دينهم. ولكن لنتبع هذا الرسول فى المشهد الثالث:

أيـــن هو هذا المشهد؟ هنا فجوة متروكة للخيال. فنحن لا نجد إلا أن أمرهم كشف وعثر الناس عليهم. وإن كان الناس يؤمئذ مؤمنين لا كافرين:

(وكذلك أعثرنا عليهم ليعلموا أن وعد الله حق، وأن الساعة لا ريب فيها)..

وهـــنا يبرز الغرض الدينى من القصة،ولكن النصيب الفنى كذلك قد اســتوفى، فللخيال أن يتصور ماذا حدث عندما ذهب رسولهم وعندما كشف أمره أيضا.

وهـــذا كـــذلك فجوة أخرى. فهم قد ماتوا فيما يظهر بلى ماتوا فعلا. والقوم خارج الكهف يتنازعون ويتشاورون فى شأنهم، على أى دين كانوا؟

(إذ يتـــنازعون بينهم أمرهم، فقالوا: ابنوا عليهم بنيانا، ربهم أعلم بهم. قال الذين غلبوا على أمرهم: لنتخذن عليهم مسجدا)...

٣/٣- البحث عن النظرية المعمارية فى الأعمال الأدبية

١/٣/٣- البحث عن النظرية المعمارية فى فكر ابن خلدون

إذا كـان المعماريـون الذين شيدوا الصروح المعمارية التاريخية فى العديـد من البلاد الإسلامية لم يتمكنوا من تسجيل فكرهم المعمارى لسبب أو لآخـر، فـإن "ابـن خلدون" هو أقرب العلماء العرب الذين يمكن الاسترشاد بكتاباتهم كشاهد على العصر. بحثاً عن النظرية المعمارية فى حقبة من الحقب التاريخـية. فقد كتب فى العمران كما كتب عن المساجد والبيوت العظيمة فى العالم، كما كتب عن الهندسة وتفاصيل صناعة البناء. ومع ذلك لم يكتب عن العمـارة فـى جوانـبها التشكيلية أو الجمالية، ولكنه تعرض لها فى الإطار العمرانى المتكامل بمقوماته السياسية والاجتماعية. من هنا يمكن استشفاف ما يمكن أن يرتبط بالنظرية المعمارية فى هذه الحقبة التاريخية التى عاشها "ابن خلـدون" بمـا له من سعة الإطلاع ودقة الملاحظة، وانتقل فيها بين المغرب ومصر وعرف أخبار الدول والمدائن، يقول العلامة "عبد الرحمن بن خلدون" التونسي فى مقدمته فى الفصل الثامن:

"فـى أن المبانى والمصانع فى الملة الإسلامية قليلة بالنسبة إلى قدرتها وإلى ما كان قبلها من الدول" والسبب فى ذلك ما ذكرنا مثله من قبل فى البربر بعينه، إذ العـرب أيضـاً أعـرق فى البدو وأبعد عن الصنائع. وأيضاً فكانوا أجانب من الممالـك التـى اسـتولوا عليها قبل الإسلام. ولما تملكوها لم ينفسخ الأمد حتى تسـتوفى رسوم الحضارة، مع أنهم استغنوا بما وجدوا من مبانى غيرهم. وأيضاً فكـان الـدين أول الأمـر مانعاً من المغالاة فى البنيان والإسراف فيه فى غير القصـد، كما عهد لهم عمر بن الخطاب حيث استأذنوه فى بناء الكوفة بالحجارة، وقد وقع الحريق فى القصب الذى كانوا بنوا به من قبل، فقال: افعلوا، ولا يزيدن أحـد علـى ثلاثة أبيات. ولا تطاولوا فى البنيان، وإلزموا والسنة تلزمكم الدولة. وعهد إلى الوفد وتقدم إلى الناس أن لا يرفعوا بنياناً فوق القدر. قالوا وما القدر؟ قـال مـالا يقـربكم من السرف ولا يخرجكم عن القصد. فلما بعد العهد بالدين التحـرج فى أثمال هذه المقاصد، وغلبت طبيعة الملك والترف، واستخدام العرب أمـة الفرس وأخذوا عنهم الصنائع والمبانى، ودعتهم إليها أحوال الدعة والترف؛ فحينـئذ شـيدوا المبانـى والمصانع، وكان عهد ذلك قريبا بانقراض الدولة، ولم ينفسخ الأمد لكثرة البناء واختطاط المدن والأمصار إلا قليلاً؛ وليس كذلك غيرهم مـن الأمـم. فالفرس طالت مدتهم آلافاً من السنين، وكذلك القبط والنبط والروم، وكذلك العرب الأولى من عاد وثمود والعمالقة والتبابعة، طالب آمادهم ورخست الصـنائع فـيهم؛ فكانـت مبانـيهم وهياكلهم أكثر عدداً وأبقى على الأيام أثراً. واستبصر فى هذا تجده كما قلت لك. والله وارث الأرض ومن عليها).

هكـذا كان الفكر الإسلامى هو الموجه لعمليات البناء وكان الالتزام

بالقـدر الذى وضعه "عمر بن الخطاب" رضى الله عنه هو: "مالا يقرب إلى السرف ولا يخرج عن القصد" هذا هو معنى الوسطية فى النظرية المعمارية كما يحددها الإسلام. "وفى مبادئ الخراب فى الأمصار" قال "ابن خلدون":

"اعلـم أن الأمصار إذا اختطت أولاً تكون قليلة المساكن، وقليلة آلاف البناء، من الحجـر والجيـر وغيرهما مما يعالى على الحيطان عند التأنق: كالزلج والرخام والـربج والزجاج والفسيفساء والصدف، فيكون بناؤها يومئذ بدويا وآلاتها فاسدة. فـإذا عظم عمران المدينة وكثر ساكنها كثرة الآلات بكثرة الأعمال حينئذ، وكثر الصناع إلى أن تبلغ غايتها من ذلك كما سبق بشأنها. فإذا تراجع عمرانها وخف ساكنها قلت الصنائع. لأجل ذلك فقدت الإجادة فى البناء والإحكام والمغالاة عليه بالتنمـيق. ثـم تقـل الأعمال لعدم الساكن فيقل جلب الآلات من الحجر والرخام وغيـرهما، فـتفقد ويصير بناؤهم وتشييدهم لأجل خلاء أكثر المصانع والقصور والمـنازل لقلة العمران، وقصوره عما كان أولاً. ثم لا تزال تنقل من قصر إلى قصـر ومن دار إلى دار إلى أن يفقد الكثير منها جملة، فيعودون إلى البداوة فى البـناء واتخاذ الطوب عوضاً عن الحجارة، والقصور عن التنميق بالكلية، فيعود بـناء المديـنة مـثل بناء القرى والمدر، ويظهر عليها سيما البداوة، ثم تمر فى التناقص إلى غايتها من الخراب إن قدر لها به. سنة الله في خلقه".

وهكـذا تتضـح أهمية الموازنة بين البناء فى المراحل المختلفة من التعمير واحتياجات المجتمع فى هذه المراحل. وكذلك الموازنة بين مادة البناء وعمـرها الافتراضـى. الأمر الذى يرتبط بالنواحى الاقتصادية والاجتماعية لمواجهة عمليات البناء في المجتمعات الإسلامية.

ويضـيف "ابـن خلدون" فى صناعة البناء": (هذه الصناعة أول صنائع العمران الحضرى وأقدمها، وهى معرفة العمل فى اتخاذ البيوت والمنازل للسكن والمـأوى للأبد فى المدن. وذلك أن الإنسان لما جلب عليه من الفكر من عواقب أحـواله، لابـد له أن يفكر فيما يدفع عنه الأذى من الحر والبرد، كاتخاذ البيوت المكتـنفة وبالسقف والحيطان من سائر جهاتها. والبشر مختلفون فى هذه الجلبة الفكرية التى هى معنى الإنسانية)

وهكـذا يظهـر من قول "ابن خلدون"، الدعوة إلى إعمال الفكرة فيما ينفع الإنسان. هذه قيمة إسلامية أو هى قيمة إنسانية كما يقول "ابن خلدون".

وإذا كان "ابن خلدون" قد تطرق فى مقدمته إلى العديد من جوانب بناء الحضـارة إلـى مناهج العلوم والفنون والطب والحساب والحرف والصنائع بأنـواعها، إلا أنـه لم يتطرق إلى العمارة من المطلق الوصفى أو التحليلى للمبنـى المفـرد، ولكـنه تطـرق للعمـارة بمفهومها الأشمل.. من جوانبها الاقتصـادية والاجتماعية والحرفية والعقائدية، وذلك فى نطاق علم العمران.

وهذه هى النظرة الاجتماعية لعمارة المسلمين أو للعمران فى الإسلام. وبمعنى آخر كانت نظرته إلى عمارة المسلمين أو للعمران فى الإسلام. وبمعنى آخر كانت نظرته إلى العمارة من خلال المضمون الحضارى أو الإسلامى الشامل، فالشكل لم يكن له فى كتاباته شأن إلا بشكل عابر. فالشكل هو وليد المضمون، وما بعد ذلك من إضافات فنية أو شكلية يعتبر مكملاً للقيم التشكيلية النابعة من المضمون. هكذا كان الفكر الإسلامى يبحث فى أمور العمران بمضمون أشمل للعمارة، وهو المضمون الاجتماعى الذى يحرص عليه الإسلام لخير أمة أخرجت للناس، والناس فيها سواسية كأسنان المشط[١].

٢/٣/٣- قراءة فى كتاب "المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار"[٢]

تقى الدين أحمد بن على بن عبد القادر المقريزى (١٣٦٤-١٤٤٢) صوت متفرد ومتميز في التاريخ القروسطي لمصر وبلاد الشام، بل وفى التاريخ الإسلامى برمته. فهو قد امتلك حساً تاريخياً ونقدياً وحقيقياً، مغايراً كل المغايرة للاجترار التدوينى الذى طبع معظم إنتاج معاصريه. ويظهر ذلك واضحاً فى الكثير من مؤلفاته التاريخية التى طاولت مختلف المواضيع من سير وتراجم وخطط ورسائل مقتضبه فى مباحث شتى، حتى أنه يشكل العصب الناظم لأشهرها، ألا وهو تاريخه لمدينته القاهرة "كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار" الذى يمكن اعتباره بحث كتاباً مؤسساً فى التاريخ العمرانى على مستوى العالم وواحدة من أعمق الدراسات التاريخية العمرانية فى التراث العربى المكتوب حتى اليوم وأكثرها موسوعية وموضوعية.

ولا تقتصر أهمية هذا الكتاب الهائل الحجم – جزءان من القطع الكبير، كل منهما أكثر من خمسمائه صفحة – على حفظه للمعلومات المعمارية والأخبارية والتاريخية فى عمران القاهرة التى لولاه لكنا فقدناها بفقداننا لمصادره التى استقى منها، أو على ترتيبه لتلك المعلومات ووصلها وملء الشواغر فيها والزيادة عليها بل تتجاوز هاتين الصفتين لتشمل معالم أساسية فى توجهه ونبرته وشموليته الموضوعية والتحليلية وخلفية كاتبه الاجتماعية والشخصية. فهذا الكتاب، الذى يمثل نقله معرفية ونقدية ونوعية ملحوظة فى كتابة "الخطط"، ذلك النوع المتخصص من الكتابة المدينية والعمرانية والبلدانية، يحوى بين دفتيه صورة شبه كاملة لما كانت عليه مدينة

(١) عبد الباقى إبراهيم، المنظور الإسلامى للنظرية المعمارية، مرجع سابق، ص ٦٨.
(٢) ناصر الرباط، ثقافة البناء وبناء الثقافة، مرجع سابق.

القاهــرة فى بداية القرن الخامس عشر، وللأدوار التى لعبها الساسة والأعيان فى الحياة المدنية والعمرانية والاقتصادية والسياسية والرسمية والاحتفالية فى المديــنة المملوكية. وهو كذلك يقدم لنا جرداً سردياً متكاملاً لتاريخ مصر قبل الإسلام كما تصوره المسلمون من خلال مصادرهم الدينيه والشبه – تاريخية وتأريخاً مدققاً لتطور الفسطاط وبعدها القاهرة منذ نشأتها عقب الفتح الإسلامى ومروراً بعظمتها الخلافية إبان العهد الفاطمى وتفوقها العسكرى الجهادى فى العهدين الأيوبى والمملوكى المبكر إلى ظهور بوادر الانحطاط والتدهور فيها مع تحول السلطة إلى العنصر الجركسى فى العصر المملوكى مع بداية القرن الخامس عشر، أى عندما كان المقريزى يجمع مواد كتابه ويصنفها. بالإضافة إلــى ذلك، يضم هذا الكتاب مباحث متقدمة فى التاريخ الطبيعى وعلم الآثار والتخطيط العمرانى وتاريخ العمارة والتاريخ السياسي والثقافى لمصر كوحدة جغرافية وإدارية وكانتماء.

وهذا الكتاب أيضاً يصب فى خانة الدراسات النقدية الإصلاحية ذات الــنفس الحى والمتألم والفردانى التي قل ما نجد مثلها فى التراث القروسطى بــرمته، وإن كان يبدو لى متشائماً أكثر من اللازم. ولهذا أسباب. فهذا العالم والمؤرخ الملتزم والحساس كان، كما يخبرنا تلميذه المؤرخ ابن تغرى بردى: "مبعوداً فى الدولة، لا يدنيه السلطان مع حسن محاضرته وحلو منادمته". وبما أن الســلاطين بعد الظاهر برقوق "أبعدوه من غير إحسان" على حد رأى ابن تغــرى بــردى أيضاً فقد أخذ هو "فى ضبط مساوئهم"، على أنه كان "ثقة فى نفســه، ديناً، خيراً. وقد قيل لبعض الشعراء إلى متى تمدح وتهجو، فقال، ما دام المحسن يحسن والمسئ يسئ". وهذا هو فى الحقيقة لسان حال المقريزى الــذى تمكن، بحكم إبعاده عن الدولة، من الجهر فى كتاباته بما لم يقله غيره علانية حفاظاً على المنصب والصلة، ومن تتبع أخطاء ومثالب وفساد الحكام فــى زمانــه. وحاول من ضمن معطيات علمه وعقيدته تحليل مظاهر الفساد وتبــيان نتائجها فى تدهور الاقتصاد المملوكى وزيف العملة وتفسخ المجتمع وفــى الخراب الذى حاق بعمران مصر والقاهرة بشكل خاص. وهو قد اتخذ منهجاً جديداً للولوج إلى مبتغاه النقدى، أى المدخل العمرانى، وتطرق إلى نقد الدولــة والمجتمع والاقتصاد والسياسة والثقافة وبعض العادات من خلال تتبع آثارهــا العمــرانية المعمارية. أى أنه جعل العمارة بأبعادها ومبانيها العادية والعمــران بخططــه وآثــاره مؤشرات على صحة المجتمع والدولة ودلائل تاريخــية يمكن للدارس الفطن أن يقرأ فيهما تاريخ مصر والقاهرة، وبالقياس غيرها من المدن. وهذا أيضاً سبق منهجى آخر فى الثقافة العربية.

والمقريزى بذلك فاق حتى أستاذه العظيم ولى الدين عبد الرحمن ابن خلـدون الذى تتلمذ على يديه لأكثر من عشر سنوات. فابن خلدون وإن كان أطول من المقريزى باعاً فى التفكير والتحليل النظريين – بل وأطول باعاً من العديد من تابعيه حتى يومنا هذا – فهو قد حصر تحليله فى الماضى المغاربى ولـم يسـمح لنفسه بتطبيق نظريته النقدية الجريئة على الحاضر المغربى أو المملوكى اللذين عايشهما كليهما. ولا يمكننا الجزم بسبب واضح لهذا الإحجام عـن الـنقد ما عدا سياسة ابن خلدون ورغبته الواضحة فى الإبقاء على كل قنوات الاتصال مع السلطة مفتوحة، حتى مع تيمورلنك الغازى الرهيب نفسه الذى سايره ابن خلدون لأشهر عديدة فى ضواحى دمشق بل وقبل أن يكتب له تذكـرة بتاريخ وجغرافية المغرب مع إدراكه أن هدف تيمورلنك من ذلك هو التهيؤ لغزو المغرب.

وهكـذا قضـى المقريزى النصف الثانى من حياته (من ١٤٠٨ إلى ١٤٤٢) فـى عـزلة نسـبية بعـيداً عن مواقع السلطة ومسيريها من أمراء وسـلاطين وكـتاب ووزراء. وكتب وصنف مجموعة من كتب الأخبار عن السـلالات التى حكمت مصر الإسلامية وعن أهم رجالاتها وتاريخ خططها. وقد شغله هذا الكتاب الأخير "كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار"، أكثر من أى من مؤلفاته الأخرى ومات دون أن يكمله كما أراد واشتهى. ومع ذلك فالمبيضة التى وصلتنا ونشرت فى بولاق عام ١٨٥٣ أقرب ما يكون إلى الاكـتمال بحيث إننا يمكننا أن نعتمدها معياراً لفكر المقريزى النقدى وأسلوبه فـى قراءة التاريخ العمرانى لمدينته وبلده من خلال نظرية معلمه ابن خلدون الشهيرة فى تتابع أطوار العمران والخراب بسبب حتمية صعود وهبوط الدول فى التاريخ. فهو قد اعتمد على الإطار التحليلى للنظرية الخلدونية فى ترتيب وتنسـيق وتقـدم الكـم الهائـل من المعلومات التى جمعها عن تاريخ مصر والقاهـرة. وهو قد تمكن من تطويع النظرية الخلدونية لكى يقدم حلقة متتابعة من الارتقاء والانحدار فى نمو القاهرة العمرانى ولكى يناقش من خلالها قدر المديـنة فى ظل السلالات المتعاقبة على حكمها فى الحقب الإسلامية ابتداءاً بالطولونيين فالإخشيديين فالفاطميين فالأيوبيين فالمماليك البحرية ثم البرجية. وقـد اسـتعمل المقريـزى وضـع المدينة المعمارى والاقتصادى والسكانى والعمرانى كانعكاس لوضعة السلطة فى هذه الحقب المتوالية بشكل يذكر برأى ابن خلدون فى تاريخ السلالات، لكى يصل فى النهاية على مايبدو لى لإدانة كاملـة لـتدهور الأوضـاع تدهوراً لا أمل بقيام بعده من عهده هو وعلى يد المماليك البرجية.

لا يخفى على قارئ اليوم ملاحظة تعلق المقريزى ببلده، لا من خلال تخصيصه كتاب الخطط للبحث فى تاريخها العمرانى فحسب، وإنما أيضاً من خلال النبرة التى يعتمدها للكلام عن مصر أو عن القاهرة أو عن أماكن ذكرياته المفضلة فى المدينة وخصوصاً حارته، حارة برجوان، خلال الكتاب كله. ويظهر حبه لمصر أوضح ما يظهر فى المقدمة التى تنفح بالمشاعر الجياشة تجاهها كونها مسقط رأسه وملعب أترابه ومجمع ناسه ومغنى عشيرته وموطن خاصته وعامته وجؤجؤه الذى ربى جناحه فى وكره. وهو بهذه المشاعر يظهر أكثر ما يظهر وطنياً غيوراً ظهور فكرة الوطنية نفسها وإن كان فى سرده المسجع قد اختزل كل ما حولت الوطنية الحديثة بعده بأربعة قرون إذكاءه فى نفس المواطن من مفاهيم تهدف لتثبيت انتمائه لبلده وقومه وتجذيره[1].

وفى المقدمة أيضاً، يفصح المقريزى عن الهدف الأساسى الذى حداه إلى وضع هذه الكتاب الموسوعى: الخوف على ذكرى الخطط والمصانع والأوابد الهامة فى القاهرة والفسطاط من الزوال بسبب التدهور. فهناك الصراعات والفتن الداخلية فى بداية العهد الجركسى من الدولة المملوكية التى شهدت انقلاباً فى نظام الحكم تطلب وقتاً وجهداً لتثبيته والقبول به من مختلف قطاعات الجيش المملوكى. وهناك الآثار الرهيبة لطاعون "الموت الأسود" الخاطف والهائل الذى ضرب حوض البحر الأبيض المتوسط بين عامى ١٣٤٨-١٣٤٩ وغير معادلات السكان والاقتصاد فى كافة دوله وإن لم تستطع الدولة المملوكية – على خلاف الدول الأوروبية – النهوض من كبوتها بعده. وهناك الغزو التيمورلنكى المدمر للاقتصاد السورى الرديف لاقتصاد مصر. وفوق ذلك كله، هناك السبب الأول للتدهور – برأى المقريزى – ألا وهو فساد المماليك وابتعادهم عن الطريق الشرعى القويم وتكالبهم على جمع الثروات بكل الطرق بغض النظر عن الخراب الناتج من أساليبهم الشرهة وقصيرة النظر فى الإثراء على حساب دوام الاستقرار الزراعى والتجارى ورضا الرعية.

هذه الأفكار تجد طريقها للظهور فى الكتاب أكثر من مرة. ويبدو لى أننا يمكننا اعتبارها المبادئ الناظمة للكتاب بحق. فهى التى تدفع المقريزى فى سباق محموم مع الزمن لأن يسجل بوله زائد كل تفصيلة عمرانية

---

(١) تقى الدين المقريزى، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، الجزء الثانى، بولاق، ١٨٥٤.

ومعمارية وتاريخية مهمة من وجهة نظره ومن ضمن مفاهيمه عن كل مبنى في القاهرة وبدرجة أقل في الفسطاط والمدن المصرية الأخرى خوف اندثاره وبالتالي نسيانها ونسيان العز والبحبوحة التي أنتجتها. ومن هنا تأتي جدة الكتاب وتباينه عن غيره من كتب الخطط التي عنيت بتسجيل الملامح العمرانية للقاهرة والفسطاط قبل وبعد المقريزي، فهذا القاهري غريب الأطوار والمسكون بهموم مدينته يكتب بعاطفة جياشة ومفعمة تنسل وإلى كلماته وجمله وأفكاره فتضفي عليها بعداً أيدلوجياً وأنطولوجياً (كينونياً) واضحاً. فهو من خلال كتابه يتمسك بذكريات قاهرته التي ولت مع التدهور الحاصل في العصر الجركشي المبكر ويحاول إعادة سكبها وصفاً مفصلاً ومعبراً ومكتملاً لكل دقيقة من دقائق تاريخها. فهو ذلك يحاول أن يخلق في خططه "موئلاً للذاكرة" *(lieu de mémoire)* كما عرفها المنظر الفرنسي بيير نوراً بعد أن فقدت المدينة – مدينة طفولته ومدينة الذكريات التي تشربها من أهله عن عظمتها أيام عنفوانها – قدرتها على أن تكون "محيطاً للذاكرة" *(milieu de mémoire)* أي على أن تكون بما هي عليه الأرض الواقعية التي تنداح عليها صورة المدينة كما يتمثلها أناسها ويعيشونها ويتذكرونها، والأهم من ذلك كله، يحبونها.

وهكذا نجد المقريزي يستعمل تيمة الخراب والخوف من النسيان والرغبة بحفظ ذكرى الماضي السعيد كلازمة ناظمة للعديد من فصول كتابه. فالأوقاف انتهكت من قبل الأمراء الشرهين ودمر دورها الاقتصاد والعمراني بفصل الاستيلاء والاستبدال والبيع التعسفي وهي كلها بدع أدخلها الجراكسة على حد زعم المقريزي. والكثير من خطط القاهرة الجديدة التي انتعشت في العهد المملوكي المبكر وخصوصاً خلال فترة الناصر محمد اضمحلت وتراجعت. وبعضها، الكمقس ومنشأة المهراني والدكة والخندق والرصد وبلبيس تحول إلى خرابات. ومستوى المعيشة تدهور واتضعت أحوال الناس فتحول الأغنياء إلى لبس الجوخ بدل الحرير، وإلى إزالة التكفيت الفني الرائع من أوانيهم النحاسية لبيع الذهب والفضة صرفان. وزالت الأعياد الزاهية وذهبت بهجتها، فالفوانيس في ليالي المواسم لم تعد تشعل كما في الماضي، والزوارق التي تحمل اللاهين لم تعد تصعد وتهبط في النيل وفي البرك، وأسواق الرفاه اختفت. والحكام ازدادت شراهتهم لوضع يدهم على كل ما يطالونه من أموال الرعية حلالاً أو حراماً، والقضاة والأعيان صاروا يعينون بالرشوة. هذه الصور التي تبدو لنا اليوم مكررة بعض الشئ أعطت الكتاب إيقاعاً تشاؤمياً واضحاً بحيث لا يمكن للقارئ إلا وأن يحس به ويتألم لألم

المقريزى وهو يشاهد عياناً استشراء الخراب فى مدينته.

ولكن المقريزى لا يكتفى بنقد السلطة من خلال التركيز على الخراب العمرانـــى الحاصل بنتيجة فسادها وتجبرها وسوء إدارتها و – أيضاً، وبقدر مهم – ابتعادها عن تعاليم الدين كما حددها حماته من العلماء والفقهاء، بل إنه للـــنقد نقـــداً صريحاً من خلال اعتماده نماذج واضحة من بين السلاطين أو الأمـــراء الكـــبار الذين تسببوا بشكل مباشر فى الخراب العمرانى أو تدهور الســـلطة المملوكية فى فقرة هى من أروع وأدق التحليلات السياسية التاريخية التـــى أعـــرفها والتى استخدم فيها المقريزى ببراعة فائقة نظريه معلمه ابن خلـــدون بعد أن حورها وكيفها لتتلائم من النظام المملوكى الخاص بعصبيته الاصـــطناعية وبطبقـــته الحاكمة المكونة من جيل واحد لا يمرر السلطة إلى ابنائه وإنما يستورد مجموعة جديدة من المماليك لتحفظ عصبيته وتحل محله على قمة هرم الدولة.

فالـــنظام المملوكـــى الصـــارم والدقـــيق الـــذى وضع قواعده الآباء المؤسســـون مـــثل الظاهر بيبرس والمنصور قلاوون مكنهم من أن يصبحوا "سادة يديرون الممالك وقادة يجاهدون فى سبيل الله وأدخل سياسة يبالغون فى إظهـــار الجمـــيل ويـــردعون من جار أو تعدى"، كما يرى المقريزى ماضى دولـــتهم الزاهـــى من موقعه. هذا النظام الذى سمح لهم بإقامة هرم سلطوى راســـخ وعتـــيد اقتفى آثاره خلفاؤهم من بعدهم حتى عهد برقوق تضعضعت أسسه خلال حياة المقريزى الذى كان شاهد عيان لما يحلله. وهذا النظام الذى أفرز تراتيبه محكمة لا يمكن فيه للفرد المملوك من الصعود إلى رتبة الإمارة فـــيه إلا بعد مروره بمراحل تدريبية عسكرية ودينية وأدبية متعددة وصارمة بحيث تكون "اخلاقة قد تهذبت وكثرة آدابه وامتزج تعظيم الإسلام وأهله بقلبه، واشتد ساعده فى رماية النشاب وحسن لعبه بالرمح ومرن على ركوب الخيل" قد زال وولى على حد رأى المقريزى. ومنذ حكم برقوق "بدلت الأرض غير الأرض وصـــارت المماليك الســـلطانية أرذل الناس وأدناهم وأخسهم قدراً وأشـــحهم نفسها وأجهلهم بأمر الدنيا وأكثرهم إعراضاً عن الدين. ما فيهم إلا مـــن هو أزنى من قرد وألص من فأرة وأفسد من ذئب... فلا جرم أن خربت أرض مصـــر والشـــام من حيث يصب النيل إلى مجرى الفرات بسوء إيالة الحكام وشدة عبث الولاة وسوء تصرف أولى الأمر".[١]

هـــذا هـــو بـــيت القصيد من نقد المقريزى اللاذع والمباشر: خروج

(١) تقى الدين المقريزى، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، مرجع سابق.

السلطة المملوكية عن قواعد الحكم والعدل والشريعة أدى إلى خراب البلاد. ولا أظن أن أى وصف تقريرى لسوء الحكم كان يمكنه أن يبلغ من التأثير ما يبلغه وصف المقريزى للآثار العمرانية التى سببها هذا السوء. وعلى هذا الأساس تبرز للسطح الخاصية السياسية النقدية لكتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار. فالموعظة والعبرة هنا ليست تجريدية أخلاقية محضة، بل هى تقريرية وفاعلة: عمران الخطط لا يتم إلا بصلاح السلطة. ولا يجدر بنا أن ننتظر من المقريزى أن يذهب أبعد مما ذهب إليه، كأن يدعو لتغيير الحكام مثلاً. فلا ترتيبته ولا خلفيته الإسلامية ولا محيطة العلمى تسمح بهذا النوع من التفكير. ولكنه بنظرة المؤرخ المحلل الثاقبة تمكن من استيعاب العلاقة بين ازدهار المدينة وعدالة السلطة، ووضع يده بجرأة يعز نظيرها حتى فى يومنا هذا على الجرح الذى عانيه ينزف وحلل مسبباته وبين نتائجه. فهل بلغ يا ترى؟

٣/٣/٣- المويلحى - نقد المجتمع فى حديث عيسى بن هشام

لقد صور ألمويلحى الحياة المصرية فى أواخر القرن الماضى تصويراً فذاً، اعتمد فيه على الحوار والشخصيات والحبكة القصصية، كما لم يفعل أحد قبله من الكتاب المصريين.

إن حديث "عيسى بن هشام" قصة ميت يبعث إلى الحياة ويسير فى الأرض، ولكنها مع ذلك قصة واقعية، بل إنها القصة المصرية الأولى التى تثير مشكلة من أهم مشاكل حياتنا، فنحن قد استوردنا المدنية الأوروبية، لكننا لا نستطيع أن نقتلع جذور الحضارة الشرقية فى أبنيتنا. ونحن نعيش فى الحاضر، ولكن دم الماضى يجرى فى عروقنا، وبين الحاضر والماضى تناقض واضح. ومن هنا كانت الحيرة وكان القلق.. ومن هنا نشأت المشكلة.(١)

الواقع التاريخى الذى صوره "المويلحى" ورؤيته الجمالية له مبدأ إدراك الأشياء والظواهر فى عملية ظهورها وتطورها فى علاقتها بالظروف التاريخية المعينة التى تحددها. ويتضمن التناول التاريخى، معالجة للظواهر كنتائج تطور تاريخى محدد، وهى معالجة تبحث فى كيف نشأت هذه الظواهر وكيف تطورت وكيف بلغت حالتها الراهنة والتناول التاريخى كمنهج محدد

---

(١) أحمد إبراهيم الهوارى، نقد المجتمع فى حديث عيسى بن هشام، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ٢٠٠١، ص ٢٣٠.

فى البحث النظرى – ليس تحديداً لأى تغيير ولكن تغيير (حتى الكيفى منه)، وإنمـــا هو تحديد فحسب لتلك التعبيرات التى تعكس تكوين الصفات النوعية للأشياء والروابط بينها، محدداً جوهرياً وصفاتها النوعية والكيفية.. وقد أصبح التناول التاريخى مبدأ أساسياً للعلم. (١)

ولا يستطيع الدارس أن يجرد "المويلحى" من الحس التاريخى. بل لقد صــدر عــن رؤية تتسم بالتواصل التاريخى. والمتأمل فى فكرة التاريخ عند "المويلحى" يلمس ذلك بوضوح، وهى رؤية ساعدته على أن يهتدى فى ضوء أو كان العلمية التاريخية (الإنسان، الزمان، المكان) فى نقد الواقع الاجتماعى، إلى قوانين التاريخ وحركته. يقول "المويلحى":

" هــذا والطبيعة البشرية واحدة فى كل زمان فلا تكا وتختلف الحوادث عنها فى الماضى عن الحاضر بالاختلاف الظروف..(٢)"

ويحاول المويلحى أن يوظف "المكان" فنياً والمكان – المحكمة – يمثل الــثابت بيــنما "المتغيــر" من يغشى المكان وهم هؤلاء القوم الذى يعيشون "المحكمة الشرعية" تحسبهم جميعاً وقلوبهم شتى.

وعــين "المويلحـــى" عين راضعة تجتهد أن توزع اهتمامها بجوانب المكـــان فى محاولة لتعميق اللحظات العابرة والمؤلمة التى نحياها أو يحياها أصحاب المصالح الذى يشدون العدالة حيث تطالعنا لوحات أو صور متلاحقة تبدو فى صور فيها:

جماليات المكان: مشهد المحكمة:

الصــورة الأولـــى: مـــن المشهد يطالعنا "المويلحى" بالمحكمة وقد ازدحمت ســاحتها بالــنعال والحمير، وهى خاصة بكتاب المحكمة فيعلق "قلنا سبحان الملك الوهاب، ومن يرزق بغير حساب"

الصورة الثانية: يغشانا الدوار فى الزحام البشرى، حيث لا نجد وجهاً بشرياً مميــزاً، بــل أســواج من البشر، اجتمعت على السكان، وتشعبت بهم السبل

---

(١) *Rosenthal, M, and P. rudin, A dictionary of philosophy, publishing progress publishers, Moscow, 1967*

وقد ارتضيت الترجمة العربية انظر: الموسوعة الفلسفية ترجمة سمير كرم (بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر)، ١٩٧٤، ص ١٣١.

(٢) أحمد إبراهيم الهوارى، نقد المجتمع فى حديث عيسى بن هشام، مرجع سابق، ص ١٣

وتفرقت. والمويلحى، بلمسات الروائى السريعة، يجمد هذا "الاختناق المكانى" معتمداً على صور سريعة متلاحقة. بحيث أنه دفع القارئ أن يحرك لسانه ويعجل بالقول. و"تركنا بعضهم يموج عن بعض" وتسمع إلى جانب من المشهد.

وحاولنا أن نخطو خطوة إلى الأمام، فلم نستطع من شدة الزحام، وكيف التقدم فى عباب موج ملتطم، ونجد سيل مرتطم من نساء صائحات، وصعدنا فى السلم الثانى، فإذا هو كالأول يتموج بالناس كبيوت النمل.."

الصورة الثالثة: يتراءى أمام أعيننا على بعد من "المحكمة" قهوة يدب فيها الشهود بالعشرات" كدبيب الحشرات، فيعرضون أنفسهم على الخصوم للشهادة أو التزكية بأجر معلوم وغلمان المحامين يروحون بين الجموع ويغدون، فيمكرون بهم ويكبدون، ويتقلبون فيخدعون ويغتالون"

جماليات المكان: مشهد المقهى:

يمثل "المقهى" فى هذا الجانب من المشهد وظيفة فنية، فهو موضع لقاء "شهود الزور" كما أنه –مكاناً – تمثل الوجه الآخر من "المحكمة"، فليس ثمة فاروق إذ يجمع بينهما جمهور فاقد الهدف ضائع، كما أنها قناة اتصال أو لقطة انطلاق، منها يتحرك غلمان المحامين، ويدب فيها الشهود، فالذمم تباع وتشترى فى (المقهى) والحق ضائع فى (المحكمة) إن (المكان) هنا، يجسد "الهجاء الاجتماعى" اللاذع من المويلحى لنظام القضاء، حيث تختفى (العدالة) بما هى قيمة أقرتها الشرائع السماوية، وجاهدت الإنسانية لإقرارها وسيادتها لكن ثمة مفارقة بين الفكر والواقع. ومن جانب آخر، فإن المكان، على هذه الصورة، يمهد فى خلفية المشهد الروائى، لمن يشغله.

الصورة الرابعة: حيث يصحبنا "عيسى بن هشام" و"دخلنا حجرة صغيرة من حجرات الكتاب،..."

الصورة الخامسة: يكثف "المويلحى" فى بؤرة الصورة اهتزاز "العدالة": "أشار علينا غلام المحامى بالقيام، فقد آن نظر قضيتنا، فخرجنا عند باب الحجرة التى تنعقد فيها الجلسة،.." وهنا يعتمد المويلحى على السمع، والصوت، والبصر، والحركة لتجسيد الصورة ويحرك فينا – كقراء للعمل الإدارى – مشاعر السخط والثورة على نظام القضاء الفاسد "رأينا الزحام خارجها وداخلها". وهو يحرص على أن يجسد الإحساس بمدى المسافة بين المكان، والأشخاص ثم يصور – فى خلال الاعتماد على الصوت – الحاجب وهو

يعلو بصوته تارة، ثم يخفضة أخرى، كما أنه يضفى بلمساته الشعور بمشاكله الصــورة الــروائية للواقع، عندما يصارحنا بأنه لم يسمع كلام الباشا، وهو يخاطبه، لشدة الضوضاء وعلو الأصوات[1]

في فصل " المحكمة الأهلية" يدعو عيسى بن هشام إلى ضرورة إحياء قيمة من قيم الحضارة الإسلامية والتراث الإسلامى[2].

٤/٣/٣- العمارة العربية فى فكر توفيق الحكيم

كــتب "توفــيق الحكيم" في كتابه "تحت شمس الفكر" الذى صدر عام ١٩٣٨م تحت عنوان "في الأدب والفن والثقافة" وهو يقارن بين الثقافة:

> عند الإغريق والثقافة عند العرب – كتب يقول "عند الإغريق الحركة، أى الحياة، وعــند العــرب السرعة، أى اللذة.. لم تفتح أمة العالم بأسرع مما فعلت العرب، ومر العرب بحضارات مختلفة، فاختطفوا من أطايبها اختطافاً راكضاً على ظهور الجــياد.. كل شئ قد يحصونه إلى عاطفة الاستقرار.. وكيف يعرفون الاستقرار ولــيس لهــم أرض ولا ماض ولا عمران؟.. دولة أنشأتها الظروف ولم تنشئها الأرض.. وحــيث لا أرض فلا استقرار، وحيث لا استقرار فلا تأمل.. وحيث لا تأمــل فــلا "ميثولوجيا" ولا خيالاً واسعاً ولا تفكيراً عميقاً، ولا إحساس بالبناء!.. لهــذا الســبب – يقول توفيق الحكيم بالنص – لم تعرف العرب البناء، سواء فى العمارة أو فى الأدب أو فى النقد.. الأسلوب العربى فى العمارة من أوهى أساليب العمــارة التــى عرفها تاريخ الفن، وإذا عاش لليوم فإنما يعيش بالزخرف.. فن الزخــرف العربــى هو الذى أنقذ العمارة العربية.. إن العمارة العربية – إلا فى مصــر – مــا هــى فى رأيي سوى زخرف لا بناء، فلا أعمدة هائلة، ولا جبهة عريضــة، ولا وقفة ولا بساطة عظيمة، ولا روعة عميقة، وإنما هى وشى كثير وجمال كجمال الحلى المرصعة يبهر البصر ولا فكر خلفه!.."

وتوفيق الحكيم هنا يقارن بين العمارة الإغريقية والعمارة العربية من خلال الشكل وليس من خلال المضمون. فهو يرى العمارة وكأنها أعمدة هائلة وجبهة عريضة مثل العمارة الإغريقية.. بينما يرى "حسن فتحى" أن العمارة العــربية هى عمارة الداخل وليس عمارة الخارج.. هى المضمون أكثر مما هــى الشــكل.. فهى تمثل التوازن الإيكولوجي بين الإنسان والبيئة. وليست تحفاص منحوته وأعمدة هائلة وجبهة عريضة كما يراها "توفيق الحكيم" الذى تأثر تأثراً كبيراً بالثقافة الإغريقية مثلما تأثر المعمارى العربى المعاصر نفسه

---

(١) أحمد إبراهيم الهواري، نقد المجتمع فى حديث عيسى بن هشام، مرجع سابق، ص ٩٣.

(٢) أحمد إبراهيم الهواري، نقد المجتمع فى حديث عيسى بن هشام، مرجع سابق، ص٧٥.

بالثقافة والعمارة الغربية(١).

ويستطرد "توفيق الحكيم" قائلاً: (أما فن الزخرف العربى فهو فى الحق أجمل وأعجب فن للزخرف خلده التاريخ. والزخرف عند العرب وليد ذلك الحلم باللذه والترف. كل شئ عند العرب زخرف.. الأدب نثر وشعر لا يقوم على البناء، فلا ملاحم ولا قصص ولا تمثيل، وإنما هو وشى مرصع جميل يلذ الحس: "فسيفساء" اللفظ والمعنى "وأرابيسك" العبارات الجمل!.. كل مقامة للحريرى، كأنها باب لجامع المؤيد: تقطيع هندسى بديع، وتطعيم بالذهب والفضة، لا يكاد الإنسان يقف عليه حتى يترنح مأخوذاً بالبهرج الخلاب!.. كذلك الغناء العربى "أرابسك" صوتى، فلا مجموعة أصوات منسقة البناء كما فى "الديترامب" أو "الأوركسترا" الإغريقية أو كما فى "الكورس" الجنائزى المصرى، ولا حتى مجرد صوت ينطلق حراً بسيطاً مستقيماً!.. وإنما هو صوت محمل بألوان المحسنات من تعاريج وانحناءات والتواءات وتقاسيم، كأنها "ستالاكتيتات" (مقرنصات) غرناطية، لا يكاد يسمعه "القاضى الفاضل" حتى يستخفه الطرب ويضع نعله فوق رأسه. كان هذا فى العهد الأول للموسيقى، إذ كانت عند جميع الشعوب بسيطة عارية تخرج من القلب تعبيراً عما فى القلب، أو رمزاً لفكرة من الأفكار!.. ويستطرد "توفيق الحكيم" قائلاً: "والموسيقى كالعمارة من الفنون الرمزية لا الفنون الشكلية، ولكن العرب لا يحبون الرموز، ولا طاقة لهم بالفن الرمزى، ولا يريدون إلا التعبير المباشرة بغير رموز إلا الصلة المباشرة بالحس، فجعلوا من الموسيقى لذة للأذن لا أكثر ولا أقل، كما جعلوا العمارة لذة للعين لا أكثر ولا أقل). وعلى النقيض من الفكر "توفيق الحكيم" يرى "حسن فتحى" أن (البناء المعمارى الإسلامى يمثل انتقالات حركية مستمرة فى الاتجاهات الأفقية والرأسية تخضع للنسبة الذهبية، فهى كالسيمفونيه، تهئ الراحة الذهنية كما تهئ الراحة البصرية). وهو ما وصل إليه المعمارى الدكتور "عبد الرحمن سلطان" فى بحثه عن النسب التى تحكم العمارة العربية، متخذاً فى ذلك بعض الأمثلة من البيوت السكنية فى العصر الفاطمى والمملوكى فى مصر. ومن جهة أخرى يقول "حسن فتحى" أن الموسيقى العربية موسيقى مسطحة، تعتمد على الحس ليس فيها عمق الموسيقى الكلاسيكية الغربية التى تعتمد على العقل.. هكذا تتصارع الاتجاهات الفكرية حول النظرية فى العمارة العربية،.. و"توفيق الحكيم" فى خلاصة حديثه يفرق بين الثقافة المصرية والثقافة العربية فيقول: (لا ريب عندى أن مصر والعرب طرفاً نقيض" مصر هى الروح، هى

(١) توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر، مكتبة الآداب، ١٩٨٢.

السكون، هى الاستقرار، هى البناء!.. والعرب هى المادة، هى السرعة، هى الظعــن، هى الزخرف..) مقابلة عجيبة كتبها توفيق الحكيم عام ١٩٣٨م فهل لا يزال متعلقاً بها ما يقرب من نصف قرن من الزمان؟.

٥/٣/٣- العمــارة فــى كــتابات جمال الغيطانى (دلائل العمران فى أسفار البنيان):

ولكنــى لا أظــن أن أحــداً من الروائيين المحدثين تفاعل مع عمارة القاهــرة وبيئتها وتاريخها فى قصصه، بل ربما تماهى معها تماهياً معمارياً وتصــعدياً وتصوفيا، كجمال الغيطانى. وهذه العلاقة لا تنحصر فقط بقاهرة الــيوم أو قاهرة القرن العشرين وإنما هى علاقة لها امتداد فى الزمان، امتداد يــتأرجح بــين العصــرين المملوكى والعثمانى والعودة إلى عصر التأسيس التخيلى، العصر الفرعونى، حيث كانت القاهرة ما تزال فى علم الغيب وحيث كانــت عواصم مصر تتنقل على ضفاف النيل صعوداً وهبوطاً من منف إلى طيبة إلى تل العمارنة فالإسكندرية قبل أن تستقر على الفسطاط فى بداية العهد الإسلامى.

فمــنذ كتابة "الزينى بركات" الذى صدر عام ١٩٧١ والذى يعتمد فيه على شخصية حقيقية من القرن الخامس عشر، المحتسب المرعب زين الدين بركات بن موسى الذى تولى الحسبة مراراً فى القاهرة أواخر عهد المماليك، ضــمن مجمــوعة أكبر من الشخصيات الأقل شأناً، بعضها تاريخى وبعضها متخيل من ممكن تاريخى كالرحالة البندقى فياسكونتى جانتى، التى يستخدمها كشواهد لتمرير نقده لأحوال مصر المملوكية ومنها إلى أوضاعها المعاصرة، يــبدو انغمــاس الغيطانــى بأجواء قاهرة المماليك، خصوصاً قاهرة السلطان قانصوه الغورى، وافتتانه بتاريخها واضحاً. ومنذ كتابه المؤسس ذلك استهوته عملــية مقارنة التاريخ من خلال كتب المؤرخين المماليك، وبشكل خاص ابن أيــاس مــؤرخ قاهرة نهاية المماليك والفتح العثمانى لمصر فى كتابة "بدائع الــزهور فــى وقائــع الدهــور"، واستحضاره فى قصصه إطاراً وحوادث وشخصــيات وأسلوب سرد وحتى لغة وحواراً ومعاناة. حتى إنه يعمد لخلط ســرده الروائــى بمقتبســات مــن نص ابن أياس ربما كإثبات لاعتبارة تلك النصــوص التاريخية جزءاً من تراثه الروائى، كما صرح أكثر من مرة، أو كدليل على تحايثه مع التاريخ الذى تؤطره تلك النصوص.

وتابــع الغيطانى تجربته تلك وعمقها فى كتاباته اللاحقة، فنراه مثلاً يــتقمص دور تقــى الــدين المقريــزى، مؤرخ القاهرة الأعظم فى العصر

المملوكي، وعنوان كتابه "المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار" في مجموعته الصغيرة "خطط الغيطاني" (١٩٨٠) التي يمكن رؤيتها كاستكمال معنوي لتأريخ عمران القاهرة الذي بدأه المقريزي في محاولة منه لحفظ ذكرى العصر الذهبي الذي ولى برأيه، وتبعه في ذلك على مبارك في خططه التوفيقية الجديدة في منتصف القرن التاسع عشر. ولكن خطط الغيطاني تؤرخ لقاهرة معاصرة بأسلوب فرداني، غير سردي أساساً، يتمحور حول علاقة الغيطاني نفسه الحميمة والخاصة بأجزاء محددة من القاهرة الشعبية المعاصرة، كالجمالية وسيدنا الحسين، وحول رؤيته السياسية النقدية لتغير ملامح المدينة وطبوغرافيتها بتغير رموز وأشكال السلطة فيها وتطور وسائل قمعها وسيطرتها على الرأي العام. ونراه أيضاً خلال مشواره الإبداعي يخرج من قالب الروائي مرات ليمتشق حسام المؤرخ المحب لمدينته ويكتب عنها كتباً صغيرة هي بين الدراسة والحكايات التاريخية والانطباعات مثل "ملامح القاهرة في ألف عام" (١٩٨٣) و"أسبلة القاهرة" (١٩٨٤) وإعادة تحقيقه لمقامات بديع الزمان الهمذاني (١٩٨٨).

ثم خطا تماهي الغيطاني مع عمارة القاهرة خطوة نوعية جديدة في أقصوصته الرائعة "رسالة في الكآبة والوجد" عندما تقمص عن طريق بطله – الذي لعله هو نفسه – شخصية معماري موله بالقاهرة القديمة، مفتون بمدارسها وجوامعها، ومأخوذ بدروبها وسككها. يرمم معالمها ترميم المحب والابن، ويذوب كيانه فيها، بل ويشخصها ويسميها تكراراً "قاهرتي"، وأحياناً "قاهرتي الحانية" التي تفتح له ذراعيها، تهدهده، وتزيل عنه همه بعد عودته خائباً من وسط آسيا إثر مغامرة عاطفية خاطفة وعميقة هزت كيانه مع معمارية روسية اسمها فاليريا. هذا البطل ليس فقط معمارياً محباً لمهنته، أو ضالعاً فيها، بل هو إنسان رقيق الإحساس مرهفه، شديد الكآبة الوجد، يجد توازنه المعنوي والحسي فقط في حضرة مباني القاهرة المملوكية الرائعة: قبة قلاوون، مسجد السلطان حسن، وخانقاه برقوق في الصحراء. حتى عندما كان بعيداً عن مبانيه القاهرية في زيارته لأوزبكستان يسعى للتواصل مع ساحرته الروسية وكان كل تفكيره مأخوذاً بها، بحضورها، بذكراها، بإيماءاتها، وبنظراتها، لم يغب عنه مطلقاً أن يسجل نشوته بالعمارة التيمورية في سمرقند وبخارى، وأن يقارب بين مساجدهما ومعالمهما ومساجد قاهريته ومعالمها(١).

وفي نهاية سعيه الخائب للتواصل مع فاليريا، عندما أسقط في يد

(١) ناصر الرباط، ثقافة البناء وبناء الثقافة، مرجع سابق.

صـــاحبنا المعمار وأيقن قرب الفراق، قرر أن يبث لصاحبه لوعته في كتابه. وهـــنا نـــراه يستشـــهد ببيت من الشعر "بلينا وما تبلى النجوم الطوالع وتبقى الجبال بعدنا والمصانع" يذكرنا بمقولة فيكتور هوغو عن ديمومة العمارة، أو المصـــانع، حين تفنى الذكريات وأصحابها. وكأنما هذه اللمحة المعمارية في قمة اندلاع العاطفة لا تكفى، فنحن نجد صاحبنا يستطرد مباشرة مصرحاً بأنه سينقش هذا القول على واجهة معمار نابع من صميمه بعدما استوت حبيبته في لـــبه. توكـــيد علـــى توكيد: المبنى الذى يحلم به صاحبنا لتثبيت اللحظة التى انفلـــتت منه عندما خاب سعيه فى التواصل مع الحبيبة يعبر بالحجر وبالخط في آن واحد عن قدرته على البقاء ومواصلة إضفاء المعنى بعد زوال المسبب الأول، أى المعمار نفسه، ونسيان قصة حبه البائس. هنا يتصعد الغيطانى من تقريرية هوغو عن معنى العمارة إلى مأساوية فلسفية قدرية تنتظمه فى سلك واحـــد مـــع مجمـــوعة من أعظم شعراء العربية كالبحترى والمتنبى، الذين تجـــاوزوا المفهوم الضيق للبكاء على الأطلال لولوج حيز تأملى فى المغزى الرئيســـى للأوابـــد التى مازلنا ندهش لرؤيتها اليوم: الرسالة أصمد فى وجه الدهر من المرسل، خصوصاً تلك التى قدت من حجر. ولكن الغيطانى يجمع بـــين التفكـــر والفعل، فهو لا يدعه مبناه يعبر عن تلك الرسالة ضمنياً وإنما يـــنطقه بهـــا عـــن طريق نقشها على واجهته، وكأنما خاف الروائى اللاعب بالكلمـــات – الغيطانـــى – فـــى آخـــر لحظة من أن تكون الرسالة بالشكل وبالمعمـــار غير كافية فأراد أن يدعمها بالرسالة المكتوبة التى تضعها الثقافة العـــربية عموماً على رأس القائمة التعبيرية قبل العمارة والفن وعلى حسابها أحياناً.

ولكـــن تلك كانت لحظة تردد وحيدة وواحدة لم تؤثر كثيراً فى توجه الغيطانـــى الواضـــح والدؤوب الذى ثبت عبره تماهيه مع شخصية المعمار المتعلق بتراثه المعمارى والثقافى كله. فبعد ذلك المنعطف التكوينى والسردى العمـــيق والقـــوى التأثيـــر، الذى أنتج لنا بالإضافة إلى "رسالة فى الصبابة والـــوجد"، السيرة الذاتية التخيلية الممتعة "كتاب التجليات" (١٩٨٣-١٩٨٧)، نجد الغيطانى يحلق إلى مستوى أعلى عندما يتماهى مع العمارة نفسها وأحياناً مـــع عناصرها المكونة، محولاً إياها إلى أدوات تعبيرية فى فلسفته الوجودة التى طورها بشكل حثيث من خلال تواصله مع الكتابات التصوفية الإشراقية القروسطية، وبخاصة فلسفة ابن عربى وأتباعه، وتجاربه فى إعادة صياغتها روائياً وتعبيرياً. وهنا يأتى كتابة "سفر البنيان" (روايات الهلال، أيلول/سبتمبر ١٩٩٧) كخلاصة مركزة لتجارب متتابعة غرسها فى معظم كتبه التى نشرها

فـــى الثمانينيات وبدايات التسعينيات، يستلهم فيها من العمارة الكثيرة ويحملها مـــن المعانـــى مـــا يتجاوز المباشر والصريح إلى "بث لرسائل خفية يصعب التصريح بمضامينها لصعوبة العوامل المدبرة للوقت".

سفر البنيان سلسلة حكايات أبطالها أبنية وبناؤون ولحظات حاسمة فى تـــاريخ مصـــر العمرانى أو تاريخ الغيطانى الذاتى (هل يمكننا هنا أن نلمس تماهـــياً أوســـع مـــع تاريخ البلد ككل؟)، تتخللها ومضات قصيرة يشرح فيها الغيطانـــى مصـــطلحات معماريـــة بتعبير رمزى ونفس صوفى يرى الشئ وانعكاســـه ويفـــتش عـــن المعنى ونقيضه. الأبنية أغلبها من مصر تمتد من العصـــر الفرعونـــى إلى بداية القرن العشرين، عدا مسجد عقبة بن نافع فى القيـــروان. والمصـــطلحات المعماريـــة: مثل باب، فناء، قبو، درج، وموقد عناصر مجردة ولكنها مستقاة من صميم العمارة الإنسانية التقليدية التى سرح الغيطانى فى محيطها عندما كان طفلاص فى قريته جهينة فى الصعيد واختار الالتصـــاق بها فى يفاعتة وشبابه وكهولته من خلال تمسكه بقضاء جل وقته فـــى الجمالية فى القاهرة القديمة. وبالتالى فاللحمة بين العناصر السردية فى الكـــتاب ميـــتا – فراغية. والهندسة الروائية تتواقع مع التخطيطات والمعانى المعمارية التى تتمحور حولها مقاطع الكتاب. والانسياب الزمانى الذى يؤطره ويمنحه اتجاهاً يتبع تطور العمارة نفسها.

ولكـــن ليست كل الحكايات على الدرجة من الحميمية نفسها، وليست كلهـــا معمارية أو عمرانية الروح، بل إن تجربته فى المستشفى نفسها تظهر وكـــأن العمـــارة أقحمـــت فـــيها إقحاماً للمحافظة على التوجه العام للكتاب، خصوصـــاً عندما يتذكر مئذنة قايتباى عبر رؤية الضبابية لشكل مسجد للسود فـــى كلـــيفلاند. فمـــا أن نعود مع الغيطانى إلى قاهرته – أو مصره – حتى نلاحـــظ عـــودة الـــتواؤم التام بين الحميمية والروح المعمارية التاريخية فى حكاياتـــه. فقصة "الهودج" مثلاً، التى استقاها الغيطانى من الواقعة التاريخية الحقيقـــية التى يوردها المقريزى عن الخليفة الفاطمى الآمر بأحكام الله (حكم ١٠٩٤ – ١١٠١) وتدنفـــه فـــى حـــب بدوية بنى لأجلها قصر الهودج تمثل موضـــوعا رائعا فى التراث العربى يعود إلى قصة معاوية مع زوجته الكلبية وقصـــة عـــروة بن حزام العذرى وحبيبته عزة. ويأتى الغيطانى هنا ليجعل قصر الهودج فى المركز من العلاقة المتشعبة الأطراف بين الخليفة والبدوية وابن عمها وشاد العمائر، وليستعمل تلك المركزية القصصية المكتسبة للعمارة ليطـــرح عبرها صعوبة قهر العاطفة بالبذخ واستحالة كسب الود بالإغداق إن لـــم يكـــن لـــه أصلاً بذرة فى القلب. ويتركنا الغيطانى قبل نهاية الواقعة كما

أوردها المقريزى، فلا يخبرنا بمصير الهودج الذى تهدم بعد مقتل الآمر بقليل وعفت آثاره وكأنه لم يكن على حين ذاع صيت البدوية وابن مياح حتى صارت رواياتهم فى هذا الشأن "كأحاديث ألف ليلة وليلة" كما ذكر المقريزى. ولعل الغيطانى أضرب عن ذكر هذه التفصيلة المهمة عن سابق إصرار حفاظاً منعه على مكانة العمارة التى أسسها كحامل طويل النفس للمعنى، فلن يتركها هنا تخبو أو تفقد تفوقها أمام الأخبار المتناقلة مع أن الواقع التاريخى يؤكد عكس ذلك.

ويصل تموضع سرد الغيطانى حول العمارة ذروته فى الحكايات الفرعونية وفى أقصوصتى النزل والبربا، التى يتجاوز فيها مجال العمارة الواحدة ليحتوى على مداها العمرانى، مدينة كانت أم قرية أم قطراً بحاله، ومداها الزمانى من لحظة بزوغها كفكرة فى رأس مصممها إلى اكتمال وجودها كعمارة ذات أساس إلى زوالها المادى ورسوخها فى ذاكرة الناس كحلم أو ككابوس. فى هذه المقطوعات القصصية، تستدعى العمارة بوجودها أو بذكراها بعد زوالها إلى قلم الكاتب (أو بديله القصصى) مشاعر جياشة وتأملات عميقة فى معانى الحياة الإنسانية كلها، وخصوصاً فى محدودية الإدراك والعلم الوجود وفى التتالى الأزلى للوجود والفناء. ويطالعنا فى هذه المشاعر بعض من عبق أقصوصة رائعة للروائى الإيطالى الراحل "إيتالو كالفينو" *(Italo Calvino)* عنوانها "المدن اللامرئية" *(Le citta invisibili)* استعمل فيها كالفينو وصفاً ميتاً – معمارياً لمدن خيالية كإطار لتمريري نظراته الانطباعيه عن التاريخ والذات وعن استحالة فصل المرئى الخارجى عن المحسوس الذاتى الداخلى من خلال حديث ذى شجون بين ماركو بولو، الرحالة البندقى الداهية، وقبلاى خان، خان المغول الأعظم، الذى يجهد فى نهاية عهده وقرب أفول يومه للحفاظ على سيطرته على امبراطوريته الشاسعة المنفلته عن طريق استرجاع ذكرى مدنها فى خياله.

ولكن العمارة فى سفر البنيان تجاوزت المواقع الروائية على تنوعها والشطحات الفلسفية الإشراقية على غناها وتغلغلت فى معاناة الغيطانى الكتابية كمحرض لذلك السؤال الأزلى الذى تعاطاه كل من كتب أو غنى أو رسم أو نحت أو بنى أو فكر أو حتى أحس فقط" كيف ننتج ونبث ونتلقى المعنى؟ هنا ينسج الغيطانى من اهتماماته الكتابية والمعمارية معاً تفسيراً نظرياً وإبداعياً لتوالد المعانى من الأشكال، وينهى كتابه بمناقشة مصطلح "كتابة" وإن كان قطعاً يقصد بها أكثر من خط الحروف على الورق.

فـــى هذه الخاتمة الشديدة الوعى بمنطقيتها بالرغم من تسترها خلف حجاب الكلام التصوفى المبهم، يتجاوز الغيطانى الثنائية التضادية القهرية التى وجدت العمارة والكتابة نفسيهما فيها بعد حكم فيكتور هوغو بأن سهولة الثانية ستقتل دور الأولى فى حمل المعنى (التى لخصتها عبارته الشهيرة فى "نوتر دام دوبـــارى" *Ceci tuera cela*)، ويخلـــق أحاديـــة تتوالد فيها الكتابة من المعنى بالمعنى المجرد والشامل. فكما اكتشف الإنسان أن لكل عنصر، طبيعياً كان أم إنسانياً، مأوى أو مقراً، يعنى عمارة، على حد قول الغيطانى، فهو قد توصـــل بعـــد زمن إلى أن المعنى والإشارات بحاجة أيضاً إلى بناء أو إلى مـــثوى. ومن هذه البديهية المنطقية، يستنتج الغيطانى أن الحروف واتصالها ككلمـــات هـــى مفردات عمارة المعنى وأنها فى بداية ظهورها كانت شديدة الالتصـــاق بالعمـــارة الماديـــة نفسها: منقوشة على جدرانها وحول إطارات بـــواباتها لتقتـــبس لنفسها منها الإحساس بالدوام والاستمرار. ثم انفكت عنها بالتدوين وباختراع وسائل أسهل لنقل وانتشارها وإن حافظت على خصائصها المعمارية الأولى من تصميم وتركيب وتوالج وترتيب[1].

وتأتى آخر افكار الغيطانى لترفع درجة التقاطع بين العمارة والكتابة إلى مستوى أعلى من تداخلهما التاريخى" كلاهما ظاهر ومعناه غائب وطريق الوصـــول إليه هو قراءة أو استنباط دلالته. ولعل الغيطانى هنا يقترح علاقة أقـــرب إلـــى التماهى الأنطولوجى الذى قاربه بعض السيميوطيقيين (وبشكل خـــاص "أمبـــرتو إيكو" *Umberto Eco*) فى نظرياتهم عن الدال والمدلول والدلالة أو الإشارة، لكن الغيطانى لا يتركنا مع اللحظة النظرية، فهو ما زال فـــى الـــنهاية قاصـــاً ومحاوراً حميمياً، فها نحن نجده يعطف بنا فى الصفحة الأخيرة عودة إلى حالته الصحية الشخصية ويذكرنا بقلبه الواهن. وهنا يصل أعلى درجاته التعبيرية الإشراقية إذ أنه يدغم نبض قلبه بكتابته، فكلاهما دليل حياة وكلاهما عمارة. ونحن بانتظار المزيد مما يعدنا به الغيطانى من مداومة الكشـــف عن عمارات ودلالات حكاياته التى لمح إليها والتى حجبها، راجين لقلبه دوام الخفقان.

---

(١) ناصر الرباط، ثقافة البناء وبناء الثقافة، مرجع سابق.

٣/٣/٦- العمارة فى كتابات نجيب محفوظ

٣/٣/٦/١- رواية مصر القديمة

ارض ذات شهرة قديمة(١):

ان لنا بعض المبانى القديمة وهى الحصون والكنائس التى يرجع وقت تشـــييدها الــى خمسمائة او ستمائة عام وربما اكثر فى مصر تعد امثال هذه المبانـــى مـــن الاثار الحديثة العهد ولا يكاد يحفل برؤيتها انسان , ويمكن ان تتصور ذلك اذا علمت ان المعابد العظيمة والمقابر الهائلة الموجودة الآن فى مصر شيدت قبل ان يبدأ الكتاب المقدس بمئات السنين.

ولأضـــرب لك مثلا بالهرم العظيم الذى لايزال اعجوبة الدنيا فهو لم يشـــيد قبل اى بناء قائم الآن فى اوروبا بآلاف السنين فقط وانما شيد قبل ان يباع يوسف ويصير رقيقا فى منزل يوتيفار.

وكان حكماء المصريين يضعون الكتب التى نقرأها الآن.

وفى الوقت الذى كانت بريطانيا جزيرة مجهولة مسكونة بالمتوحشين والهمـــج , كانـــت مصـــر امـــة متمدينة كثيرة المدن العظيمة عديدة المعابد والهياكل والقصور و كان سكانها من اعقل الرجال واعظمهم علما.

هنا تستطيع ان تشاهد معابد الآلهة القديمة و هياكلها و القبور الهائلة التـــى لـــم تـــرها عين انسان , و من الصور المختلفة على جدران المعابد و القبور امكننا ان نعرف كيف كان هؤلاء الناس يعيشون فى تلك الأيام الماضية , و كيف كانت تبنى بيوتهم و كيف كانوا يكسبون و يعملون , و كيف يلهون و يقصفون.

يوم فى طيبة :

لقـــد رست السفينة على شاطىء البحر على مقربة من مصب النيل , وكـــنا نرى على جانبى النيل اراضى واسعة بعضها سهل لين تنمو به نباتات مختلفة و البعض تكتنفه المستنقعات التى تنمو على حافاتها نباتات شيطانية , و كلما تقدمت بنا السفينة جنوب الجنوب كانت السهول الزراعية تضيق شيئا فشـــيئا و كنا قد شارفنا على مؤخر ة الدلتا. بل أخذنا نسير فى وادى النيل , ولقـــد مررنا على مدينة عظيمة تناطح معابدها العالية السماء الزرقاء وعلى

---

(١) نجيب محفوظ، رواية مصر القديمة.

ســاريات المعابد تموج الرايات , والمسلات منتشرة هنا و هناك و قد أخبرنا دليلــنا بــأن هــذه المدينــة هى ممفيس – وهى من أقدم مدن مصر وكانت عاصــمتها يوم من الأيام. وعلى مقربة من ممفيس شاهدنا الأهرامات الثلاثة تظهر كانها جبال عالية , وقد علمنا من دليلنا بان هذه الكتل الحجرية التى لا مثل لها فى الضخامة والعظمة هى مقابر الملوك الأقدمين , و ان ما يحيط بها مــن اهــرامات اصــغر حجما واقل خطرا هى مقابر بعض امراء وعظماء الدولة.

ولما اقتربت السفينة من المدينة ميزنا امامنا مدينتين فى الواقع , فعلى الشاطىء الشرقى للنيل تقوم مدينة الأحياء باسوارها المرتفعة وابراجها العالية ومعابدها العظيمة وصفوف منازلها التى لايرى لها اول ولا آخر , من قصور النبلاء الى اكواخ الفقراء.

اما على الشاطىء الغربى فتقع مدينة الأموات ولم يكن بها قصور ولا شــوارع وكان السكون يخيم عليها و الهدوء يشملها ولا يستطيع الناظر اليها الا ان يشعر بالخشوع والحزن والكآبة.

و لقــد راينا فيها تلالا ممتدة بها فتحات كثيرة متراصة تظهر لخلايا الــنحل , هذه هى قبور طيبة حيث يرقد امواتها من سنين لا عداد لها. وفى المكان النسيج الممتد ما بين النيل و التلال الغربية توجد هياكل متتابعة يخيل للناظــر ان ليس لها حصر , وبعض هذه الهياكل مبنيين الجدران سليم البنيان عظــيم الحجــم و البعض الآخر وهى الأساس متهدم الجدران لم يبق منه الا اثرا ضئيل.

رحلة استكشافية :

مــنذ ٣٥٠٠ ســنة حكمــت مصــر ملكة عظيمة , وقد بقيت الملكة حتشبســوت عهدا طويلا و هى تشترك مع زوجها فى حكم مصر , وتحيرنا الملكــة انهــا فى يوم من الأيام و كانت تصلى فى معبد آمون شعرت بوحى ينــزل عليها من الأله يامرها بان ترسل حملة الى تلك الأرض المبنية " سمع امر الأله فى المعبد بان الطريق المؤدية ليست ينبغى استكشافها وان الطريق الموصل لأشجار البخور يجب ان يمهد السير ".

وقــد سر جميع المصريين بنجاح الحملة فكان يوم وصولها الى طيبة يــوم احــتفال عظــيم اشترك فيه المصريين على اختلاف طبقاتهم , وخرج الأهالــى فــى صفوف منظمة يستقبلون الجنود المستكشفين , وقاد الأسطول

المستكشف اسطول ملكى الى رصيف المعبد حيث رست السفينة كلها. واستطاع الطيبون ان يروا الكنوز التى اتى بها المستكشفون.

كان والد الملكة قد ابتدأ فى تشييد معبد فى مكان يبعد عن طيبة عدة اميال على مقربة من اطلال معبد متخرب , ولكن الموت حال بينه وبين اتمامه فأخذت الملكة على عاتقها هذه المهمة وابتدأت فى العمل وقام البناء وكان على طراز جديد مخالف للمعابد المصرية التى سبقته. ففى جهته الأمامية بنوا على رمال الصحراء طبقات مدرجات من الأرصفة كل وحدة تعلو على سابقتها و محدودة على الجانبين باعمدة مرتفعة ويؤدى ذلك البناء المدرج الى الحجرة المقدسة المنحوتة فى الصخر الشاهق.

وكانت قد شيدت المعبد ليكون " حبة آمون " وهو الرب الذى اوحى اليها بارسال الأسطول للأستكشاف. و قد تركت الملكة بعد موتها غير المعبد وقصة الرحلة ما يكفى وحده لتخليد ذكراها على ممر العصور , وهى تخبرنا كيف انها كانت جالسة يوما فى قصرها لاح لها فجأة ان تشيد مسلتين امام معبد الكرنك. وقد امرت بتنفيذ الفكرة , لا يقل ارتفاع الواحدة منها عن ثمانية وتسعين قدما ونصف وتزن كل منهنا ثلثمائة وخمسين طنا , ولا تزال احداهما باقية الى الآن فى الكرنك وهى اطول مسلة فى المعبد واما الأخرى فقد تهدمت وتكومت اطلالها بجانب المسلة الباقية وهما تدلان دلالة واضحة عما كان عليه المصريون من التقدم العقلى والغنى فى عهد تشيدهما , ولربما كان الأله الذى تعبده الملكة والذى كانت تفكر فيه فى قصرها – قريبا من قلب خادمته حقيقة.

الكتب المصرية(١):

ان لم يكن المصريون هم اول من دون آراءه بالكتابة. و بعبارة اخرى اول من اخترع الكتب فقد كانوا بلا ريب بين اوائل من اخترعوا هذا الفن. و ان احد كتبهم المملوء بالحكم و النصائح ليسديها ان لأبنه – لهو اقدم كتب الدنيا جميعا.

لابد انك سمعت عن النصائح المنقوشة على الأحجار , وفى الواقع ان معظم الكتابة المصرية التى تخبرنا عن الفراعنة و اعمالهم منقوشة على الأحجار , نقشت فى وضوح وعمق على سطوح المسلات وجدران المعابد وكانت العادة ان الملوك اذا رجعوا من احدى الحروب نقشوا وصف المعارك

---

(١) نجيب محفوظ، رواية مصر القديمة، مرجع سابق.

و ما لا قوة فى الذهاب و الأياب على جدران اشهر المعابد فى ايامهم او على الأعمدة المقامة فى تلك المعابد حيث لقيت الى الآن وهى على حالتها الأولى ليقــرأها الباحــثون. و كانــت اذا نقشت الهيروغليفية على الحجارة طبعت الخطــوط بالألوان المختلفة حتى ان الكتابة كانت تظهر مثل لهب من جميع الألوان الخفيفة و تظهر الجدران كما لو كانت مغطاة ستائر ذات الوان جميلة. و لقد نصلت الألوان الآن و لكنك تستطيع ان تشاهد اثرها واضحا فى بعض المعابــد والقــبور , ومن شرحى هذا تستطيع ان تتصور ما كانت عليه هذه الكتابة من الجمال والرونق , وكان الكتبة و الحفارون عالمين بمكانة منهم من الجمال والحسن لذلك لم يالوا جهدا فى ابرازه فى شكل جميل جذاب.

واهــم كتاب في هذه المخلفات يختص بالديانة المصرية واسمه كتاب الموتى.

و لقــد سماه المصريون "فصول عن البعث " والسبب فى وضعه هو اعتقاد المصريين بان من يقرأ نصائحه من اخطار الدنيا الأخرى.

المعابد و القبور :

يــوجد عــدد وافر من المعابد و هى غاية فى الأبداع و الفخامة اما الحصون و القصور فلم يبقى منها شيء و بدلا منها توجد القبور , وفى الحق ان مصــر بلــد المقابر والمعابد. لأنه لما كانرالشعب المصرى عظيم التدين يخــص آلهــته بكل تبجيل و تقدير , فقد اكثر من تشييد المعابد لها , وانه لم يوجد شعب آثر الحياة الأخرى على الحياة الأخرى على الحياة الدنيا كالشعب المصرى القديم.

وساصف لك الآن معبدا شكل (٣-٤) ، وهو فى اكمل صورة : هب الأن اننا قادمون نحو مدخل معبد عظيم وهب ان المعبد لايزال مقرا لرب من الأرباب تعبده آلاف من البشر. فاذا تركنا الشوارع الضيقة المؤدية للمعبد نجد انفســنا واقفــين فى طريق ممهدة تمتد امامنا مئات القدام وعلى جانبى ذلك الطريق يوجد صفان من تماثيل ابى الهول ذات اجسام الأسود ورؤوس البشر او اى مخلــوق آخــر.بعض آباء الهول رؤوس انسان مثل ابى الهول الكائن بجانب الهرم , ولكن التي توجد على جانبى طريق المعبد يكون لها فى الغالب رأس كبش او رأس ابن آوى. وفى نهاية الطريق يرى السائر برجين عظيمين بيــنهما مــدخل المعــبد الكبير , وامام كل برج من برجى المعبد تقف مسلة عظيمةمــنحوتة من حجر الجرانيت وهى اشبه شكلا بمسلة كيلوباتره المقامة علــى ضــفاف التميز , وكل مسلة منقوشة نقشا بديعا ومكتوب عليها باللغة

الهيروغليفية والصور مطعمة بالألوان الجميلة الزاهية. وقمة المسلة مصوغة بالذهب بما يجعلها تتلألأ تحت اشعة الشمس المرسلة. وبجانب كل مسلة يوجد تمـــثال او تمثالان للملك الذى امر بتشييد المعبد , والتمثال يصور ملك مصر جالسا على عرشه واضعا على را سه تاج مصر المزدوج الأبيض والأحمر , وانـــك حين تنظر الى وجه الملك تعجب كيف استطاعت ايد بشرية ان تنحت من الأحجار الصماء وجها ناطقا بالغا حد الكمال فى تمثيل مقاطع الوجه مثل هذا.



شكل (٣-٤)

معبد الكرنك (*In the Arab land*)

ولا يـــزال الـــى الآن بقية تمثال رمسيس الثانى قائما امام احد معابد طيـــبة , ولمـــا كان هذا التمثال جديدا كان ارتفاعه سبعا وخمسين قدما وكان وزنــــه الـــف طن , وهو اعظم كتلة حجرية اخرجتها يد البشر , وعلى برج مثـــبت عمـــودان فى نهاية كل منهما راية تراه مطاردا فى عربته وهنا تراه ممسكا ببعض الأسرى من شعورهم و رافعا سيفه لتقتلهم. وهذه الصور تظهر الملك قويا واعداءه مستضعفين اما اسرى و اما هاربين. وواجهة المعبد مزينة بالألـــوان مـــزدانه بالنقوش – وهى على العموم بما فيها من نقوش ورموز تاريخـــية تصورى بحكم الملك. نحن الآن واقفون امام باب المعبد المصنوع مـــن خشب الأرز و الذى لا تستطيع ان تتبنيه لما عليه من النقوش و الصـور المـــزينة بالألوان. فاذا دخلنا من الباب راينا امامنا بهوا عظيم الأتساع وهو

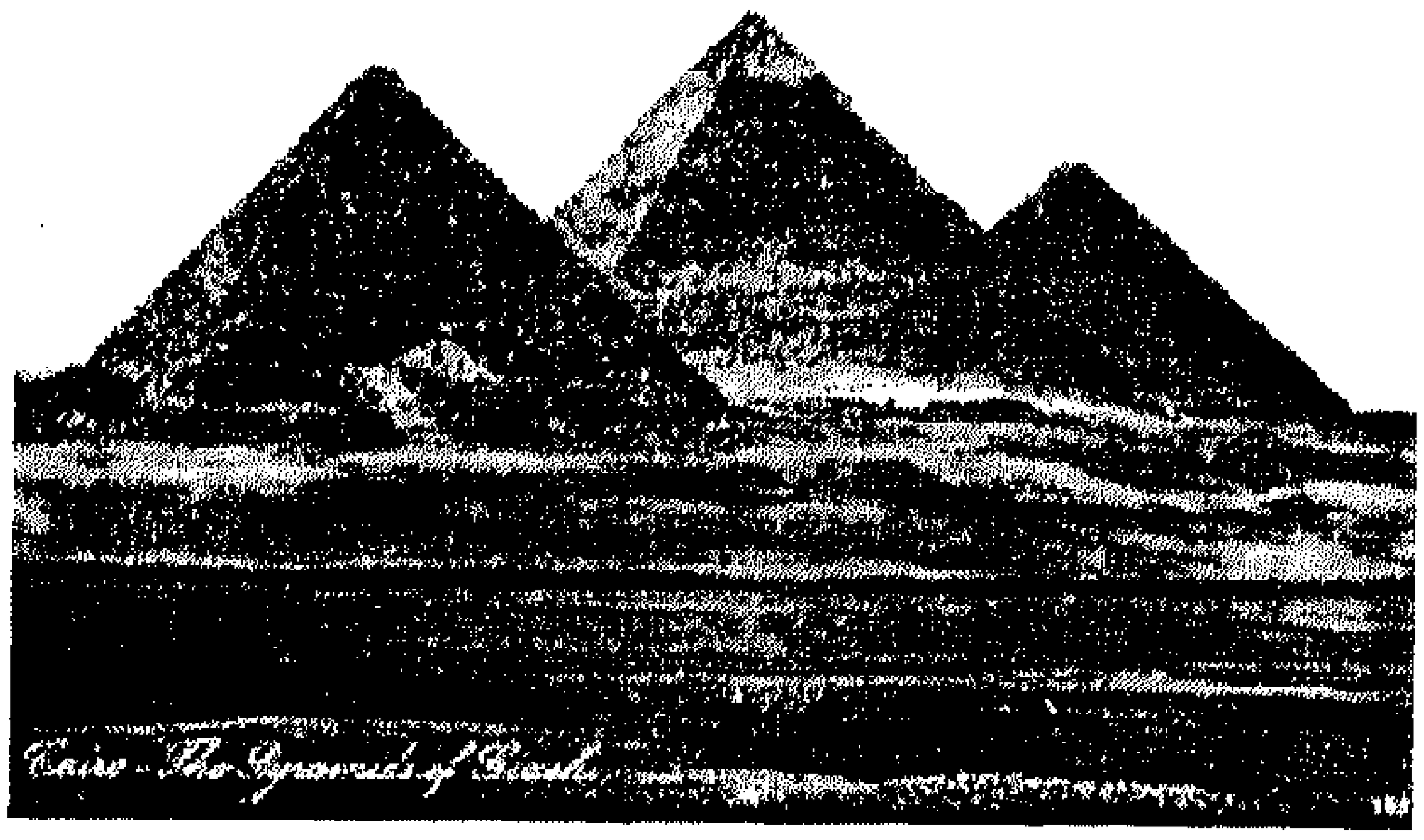
يشـــبه الديـــر وسقفه مقام على اعمدة طويلة منقوشة , وهى منحوتة على قد الـــنخلة و شكلها , وفى وسط المكان يرتفع عمود عظيم منقوش على سطحه اعمـــال فـــرعون وصورة وهو يقدم الهدايا لرب المعبد , وهذا العمود مزين بالأحجار الكريمة.

وفى نهاية البهو يرى الداخل برجين بنهما باب , وهذه الواجهة تشبه الـــواجهة الخارجية وهى تؤدى الى بهو آخر , واذا اجتزت هذا الباب وجدت نفســك فـــى بهـــو آخر يكاد يكون مظلما لأن النور لا يصله الا من الباب - الســـابق الذكـــر ومـــن طاق ضيق فى السقف , وهذا البهو هو اوسع حجرة شيدتها يد البشر. وفى وسط المكان يوجد صفان من العمدة التى ترفع السقف, وهـــى تكـــون صحن البهو وحول ذلك ممرات ضيقة مرفوعة سقوفها على اعمـــدة صغيرة عديدة متراصة. والأعمدة التى تكون صحن البهو ترتفع فوق رأســك سبعين قدما فى الهواء ورؤوسها منحوتة على غرار زهرة مفتحة , ومســاحة قمـــتها تســـع مائة رجل. كيف احضروها الى هذا المكان وكيف صنعوها على هذا الأرتفاع العظيم، وكانت الأعمدة مغطاة بالنقوش والصور كمـــا قدمـــنا وكـــذلك كانت جميع الجدران المحاطة بالبهو , ولكن ليست هذه الصـــور تمـــثل الحروب لأن ذلك المكان اقدس من ان يرسم فيه امثال هذه الصـــور بـــدلا من ذلك ترى صورة الآلهة وصور الملوك تهدى اليها الهدايا وهى كبيرة متعددة لأن كل هدية كان يقدمها الملك كانت تنقش صورته وهو يهد يها. واخيرا نصل " الى قدس الأقداس" وهى حجرة اصغر حجما واخفض سقفا من البهوين السابقين والنور لا يجد اليها منفذا وعلى ذلك فهى فى ظلام دامـــس ولـــولا شعاع المصباح الذى يمسكه الكاهن وهو يقودك لما استطعت التقدم خطوة واحدة. هنالك يوجد المقام المقدس وهو مأوى يسكنه راس الأله. وهـــذا المقام منحوت من الجرانيت , وله أبواب من خشب الأرز وهى مغلقة دائما. ولو استطعنا فتحها لو وجدنا تمثالا كهذا الذى رايناه محمولا محتفلا به فى شوارع طيبة، وخلف المعبد[١].

ولكـــن اعظم مثل للقبر المصرى القديم فى العظمة و الفخامة هو ما بنـــى فى عهد خوفو , على مقربة من القاهرة , ترى الأهرام شكل (٣-٥) - قبور ملوك مصر القدماء - وان من يشاهد هذه القبور يدرك ما كان البناؤون المصريون عليه من المقدرة قبل الميلاد بأربعة آلاف من السنين. واكبر هذه الأهرام هرم كيوبس وهو خوفو ويقدر ارتفاعه باربعمائة وخمسين قدما , اما

(١) نجيب محفوظ، رواية مصر القديمة، مرجع سابق.

مساحة الأرض الذى يشغلها فيقدر باثنى عشر فدانا. وهذا اتساع حقل جميل. ولكى اقرب الى ذهنك صورة من عظمته اقول انه لو استعملت حجاره للبناء كلفت لتشييد مدينة تسع سكان ابردين , ولو قسم كل حجر من احجاره الى احجار مكعبة لايزيد ضلع الواحد منها عن قدم , ثم رصت هذه الأحجار فى خط , لتجاوز هذا الخط نصف محيط الكرة الأرضية , ولكن الصعوبة فى كسر الحجار لأن معظمها يزن من اربعين الى خمسين طنا. وجميع احجار الهرم متلاصقة بعضها ببعض بحيث لا يمكن ادخال ما يساوى سمكة سمك صفحة كتاب رقيقة بين حجرين وفى داخل ذلك الجبل العظيم توجد ممرات تؤدى لحجرات صغيرة ومن هذه الحجرات " حجرة الملك " وفيها كان يرقد الملك اعظم بناء عرف من بدء الخليقة , وكانت الممرات مسدودة بكتل حجرية عظيمة لايزعج الملك فى رقدته متطفل. اما باقى الأهرام فاصغر من الول. ويوجد بجانب الهرم الثانى تمثال ابى الهول شكل (٣-٦) وهو تمثال ضخم له جسم اسد و راس انسان , و نحن لا نستطيع ان نجزم بمعرفة ناحته ولا السر فى تصويره على هذا الشكل , وهو رابض فى مكانه منذ اجيال عديدة كأنه يحرس قبور الفراعنة و يقدر ارتفاعه بسبعين قدما و طوله بمائتى قدم. وهو اغرب تمثال نحتته يد الأنسان وبعد مرور أعوام عدة تعب الملوك من تشييد الأهرامات وتغيرت عاداتهم فبدلا من ان يرفعوا القبور الى هذه الأرتفاع العظيم حفروها فى الأرض لحفظ رفاتهم , وعلى ضفاف النيل الغربية عند طيبة توجد هذه المقابر وهى لتعددها تظهر فى التلات مثل خلايا النحل. ووجد هذه القبور مزينة بالصور ومنقوشة بالهيروغليفية , وتمثل صورها حياة الملك فى مظاهرها المختلفة. وجملة القول انه بعد التامل فى هذه الصور يمكننا ان نعرف اسرار الحياة المصرية فى ذلك العهد , وفى الواقع ان معظم معلوماتنا عن المصريين القدماء واحوال معيشتهم مستمدة من هذه القبور وامثالها. وفى احد الوديان الضيقة المسمى " وادى الملوك " دفن كل الفراعنة المتاخرين تقريبا , ومقابرهم الآن من اهم ما يذهب السائح من اجله الى طيبة.



شكل (٣-٥)

الأهرامات (*In the Arab land*)



شكل (٣-٦)

تمثال أبو الهول (*Lehnert and landrock*)

تـــدخل الباب الصخرى فتجد نفسك فى ظلام , ولا تترك ممرات الا لتســـير فـــى اخرى حتى تصل الى الحجرة الرابعة عشر " منزل اوزوريس الذهبى " وهى على بعد اربعمائة وسبعين قدما من المدخل , وفيها يرقد الملك فـــى تابـــوته الجمـــيل وجمـــيع الجدران والأعمدة منقوشة ومزينة بالألوان والصور. وبعض هذه الصور – وهى المرسومة على الأعمدة – تمثل الملك وهـــو يقـــدم الهدايا للآ لهة او تصور الآلهة وهى ترحب بالملك. اما الصور التـــى علـــى الجـــدران فهى فى غاية الغرابة , لأ نها تمثل رحلة الشمس فى مملكـــة الدنـــيا الســـفلى , وليس جميع الصعوبات التى تلقى الروح فى اثناء ســـياحتها فـــى الشمس , والروح الشريرة تتبعها الحيات والوطاويط المسلحة بالحـــراب وهى تسوم سىء الحظ الذى يقع تحت رحمتها اقسى انواع العذاب فتمزق قلبه وتقطع راسه وتترك راسه يتدلى بحيرة من نار.

٢/٦/٣/٣- قصة قشتمر(١)

"..... العباسية فى شبابها المنطوى. واحة فى قلب صحراء مترامية. فـــى شـــرقيها تقوم السرايات كالقلاع وفى غربيها تتجاور البيوت الصغيرة مـــزهوة بجـــدتها وحدائقها الخلفية. تكتنفها من اكثر من ناحية حقول الخضر والنخـــيل والحناء وغابات التين الشوكى. يشملها هدوء وعذب وسكينة سابقة لولا ازيز الترام الأبيض بين الحين و الحين فى مسيرته الدائبة ما بين مصر الجديـــدة والعتبة الخضراء. ويهب عليها هواء الصحراء الجاف فيستعير من الحقـــول اطيابها مثيرا فى الصدور حبها المكنون. ولكن عند الأصيل يطوف بشوارعها عازف الرباب المتسول بجلباب على اللحم , حافيا جاحظ العينين , يشدو بصوت اجش لا يخلو من تاثير نافذ:

آمنت لك يا دهر   ورجعت ضننتى

وتعتبر المصائر وتتفاوت الحظوظ ولكن تظل العباسية حينا و قشتمر مقهانـــا فبل ان نهتدى الى قشتمر جمعتنا الشوارع وميدان المستشفى والنخلة الرشـــيقة بحقـــل عـــم ابراهيم الممتد بين شارع مختار باشا من ناحية وبين الجـــناين مـــن الناحية الأخرى. تطل عليه الحدائق الخلفية المساكن كثيرة فى العباســـية الغربية , ويمد نا بما تحتاج من خضر , فى جنوبه تقع غابة التين الشـــوكى وفـــى شماله ناحية الوايلية تدور الساقية التى ترويه وتنتشر حولها اشجار الحناء زاخرة شذاها الطيب.

---

(١) نجيب محفوظ، رواية قشتمر، مرجع سابق.

ويـــرد حمـــادة يسرى الحلوانى التحية فيدعونا الى الغداء فى السرايا بمــيدان المستشــفى. تســتقبلنا الحديقة المترامية بروائحها الطيبة وخضرتها المغسولة المشرقة. نمضى الى بيت صغير مستقل بذاته فى الحديقة مكون من حجرتين وشرفة ومرافق.

عند ما لمحنا من موقعنا فوق سور الأزبكية قامته المترامية , ووقاره الجذاب.

المقهـــى بعيدا عن الأنظار , يقع عند التقاء الظاهر بشارع فاروق , صغير وجديد وجميل وذو حديقة صيفية صغيرة , وماعلينا الا ان تختار ركنا منزويا للسمر ولعب الطاولة وشرب الشاى والقرفة والقازوزة.

وفـــى ســرية تامة تلمسنا طريقنا الى الظاهر , وطالعنا قشتمر بلونه الأخضر الزاهى , وحجمه المحدود الذى لا يزيد عن حجم بهو بسراى الزين باشــا- كمــا قال صادق - ومراياه المثبتة فى الجدران , وحديقته الصغيرة الموصــولة به بباب صغير مفتوح , تنطلق باركانها نخلات اربع , ويقوم فى الوسط عدد من الموائد فى صورة مربع متساوى الأضلاع.

أصـــبح الدكان ملتقى الذاهب والجائى , فهو دكان الخردوات الوحيد وهــو ضــربة معلم. وخلو العباسية من الد كا كين يرجع الى كون مسا كنها علـــى الجانبـــين خاصة , سرايات فى الشرق وبيوتا فى الغرب , ولا توجد الدكاكين الا يهدم بيت واقامة عمارة فى موضعه.

والحـــق اسماعيل قدرى بوظيفة كتابية بدار الكتب، وتردد نهاره بين خان الخليلى وشارع الجبلاية.

فى اثناء تلك الفترة الطويلة نسبيا لا حظنا ان حمادة يسرى الحلوانى يهــتم اهتماما خاصا بالعمارة القائمة فى الجانب الآخر من الطريق. هناك فى الــدور الرابع تلوح فتاة فى النافذة حينا و فى الشرفة حينا آخر. بنت تستحق الأهــتمام , ظهرت حديثا فى اسرة سكنت فى العمارة منذ وقت قصير. ومن مــوقعها القريب نسبيا يتبدى وجهها السمر المستدير غاية فى الطف, بعينيها الواسعتين وشعرها الغزير , فى هالة محترمة تدل على انها بنت ناس.

فى السراى مع مامته , فى خان الخليلى مع الجوزة , فى العوامة مع المحترفات, فى المكتبة مع العقول والقلوب.

وما العباسية الا قبيلة كبيرة لا يخفى فيها سر. عرف الناس سر الفتى

الحائر, وشقته الشرقية بخان الخليلى وعوامته الجميلة بشارع الجبلاية.

الحق ان العباسية الشرقية هى التى افسدتكم فى خان الخليلى والجبلاية , فويل لأبناء الناس الطيبين من ابناء الذوات.

حمادة الحلوانى يواصل حياته بين السراى و العوامة و خان الخليلى.

ومع الحرب هبت على حينا رياح التغيير لا ممتعة ولا سارة. شق شارع طويل عريض بين شارع العباسية وشارع الملكة ناظلى , احترق الحقل القديم الذى كنا بفضله نتمتع بجمال الريف بالأضافة الى حضارة المدينة ورحل عم ابراهيم وسكت نعير الساقية واختفت الخضرة المنعشة جارفة معها الشفافية والعذوبة والروائح الذكية , وحلت محلها على على جانبى الطريق الجديد خرابات قاحلة سرعان ما استغلت لبيع نفايات الجيش البريطانى من السيارات الكهنة و تلال المطاط و الأدوات الميكانيكية والبطاطين المستهلكة.

وتبعت جملة من سرايات العباسية الشرقية المطلة على الشارع العمومى , وشرع فى اقامة عمائر شاهقة فى مكانها واخذ يتمايل فى الأ فق منظر حى جديد مكتظ بالسكان والدكاكين , ويطوى فى نموه المتصاعد الحى القديم بسراياته المعدودة وبيوته الصغيرة الأنيقة وسكانه المعدودين الذين تربط بينهم روابط الأسرة الكبيرة الواحدة.

فى تلك الأيام وسع من نشاطه المالى فاشترى البيت الذى ولد فيه بين الجناين و بيت اسماعيل قدرى بشارع حسن عيد , وهد مهما ليشيد مكانهما عمارتين جديدتين كانتا اول عمارتين حديثتين تقومان فى العباسية الغربية , ويسهمان فى زيادة سكان العباسية والقضاء على ما ينبغى لها من هدوء تقليدى.

وتحركت غريزة الملكية والثراء لدى صادق ولكنه خاف يبتلع الثمن المطلوب – مائتا الف من الجنيهات – سيولة المالية , فضلا عن انه لا يشترى مثل هذه السراي الا ليحولها الى عمائر و هو ما لا يتاح له الآن , فاشتراها عم حسنين صاحب الطابونة , و هدمها و شرع فى اقامة اربع عمائر فى مكانها. كانت اول سراى داخل العباسية الشرقية تتحول الى عمائر , و تجذب فيما بعد الى سكناها اناسا ما كانوا يحلمون بالوجود فى العباسية

الشرقية الا كسياح او عشاق متسللين[1].

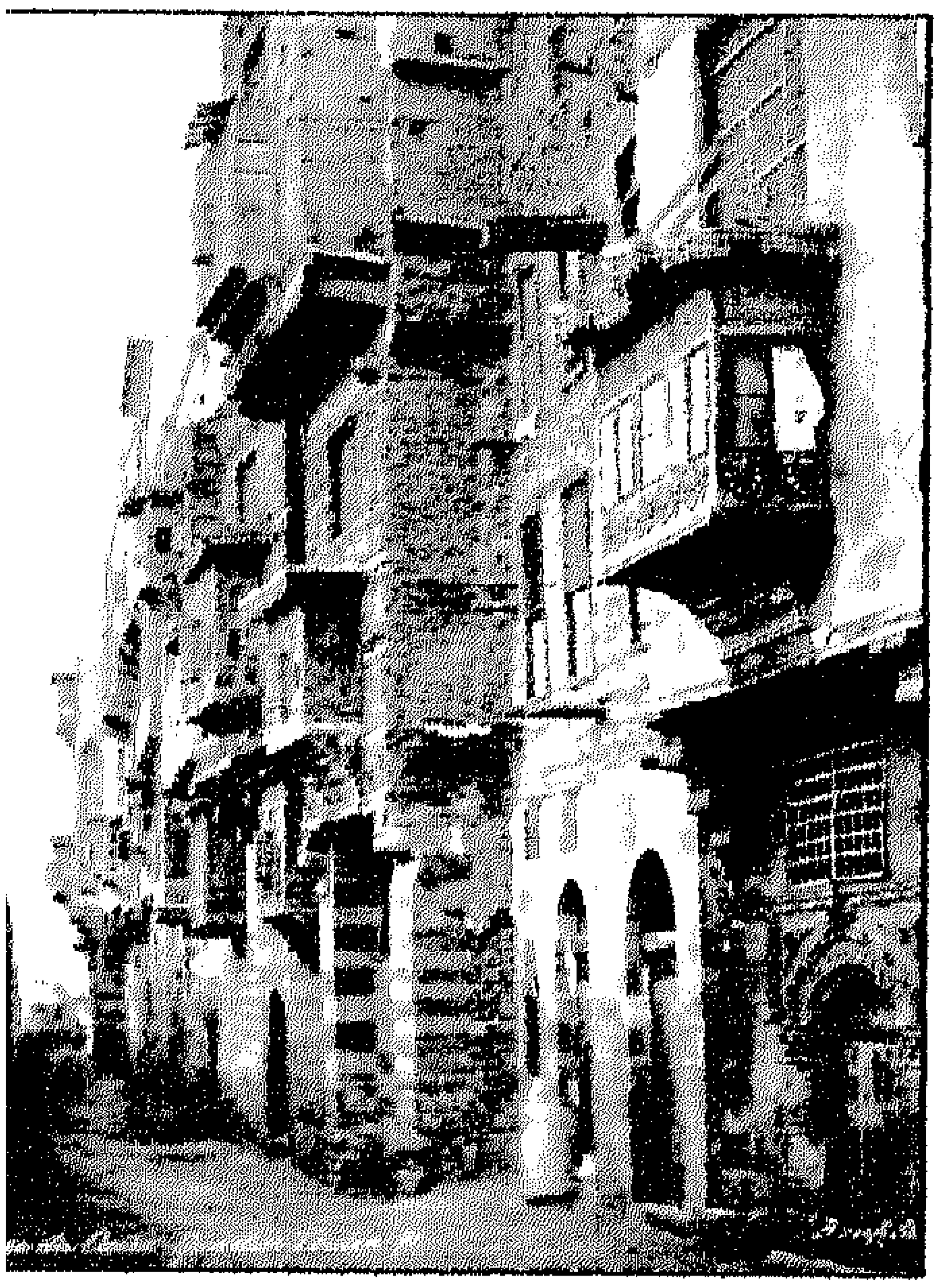
واخــذت السرايات فى الاختفاء وحلت مكانها العمائر والسكان الجدد فتساوت العباسية شرقيها وغربيها لأول مرة فى التاريخ.

ورحــنا نتذكر من طواهم النسيان , صفوان النادى وزهرانه كريم , رأفــت باشا الزين وزبيدة هانم عفت , احسان , يسرى باشا الحلوانى وعفيفة هــانم نور الدين , عبيد باشا الأرملاوى وانصاف هانم القللى , قدرى سليمان وفتحية عسل , وعشرات من الزملاء والمعارف.

العباسية القديمة هل بقى منها أثر؟ أين الحقول والحدائق اين النخلة و مجلســها وغابــة التــين الشوكى , أين البيوت ذوات الحدائق الخلفية ؟ أين الســرايات والقلاع والهوانم ؟ هل نرى اليوم إلا غابات من الأسمنت المسلح ومظاهــرات من المركبات المجنونة ؟ هل نسمع الا الضجيج و الضوضاء ؟ هل تحدق بنا إلا اكوام الزبالة.

بل فى قشتمر , فنحن وصداقتنا وقشتمر كل لا يتجزأ.

(١) نجيب محفوظ، رواية قشتمر، مرجع سابق.



المقدمة

الباب الأول: الخلفية النظرية والتاريخية للإنسان والمكان في العمارة والأدب

الفصل الأول: الخلفية النظرية – الإنسان والمكان في العمارة والأدب

الفصل الثاني: الخلفية التاريخية – الإنسان والمكان في العمارة والأدب

الباب الثاني: إعادة رصد وإستقراء العلاقة بين العمارة والأدب المصري المعاصر

الفصل الثالث: مداخل نظرية لإعادة استقراء العلاقة التبادلية بين العمارة والأدب

الفصل الرابع: إعادة قراءة الرواية من خلال منظور معماري وعمراني

الخاتمة (النتائج والتوصيات)

٤- إعادة قراءة الرواية من خلال منظور معماري وعمراني

تقديم

يتناول هذا الباب إعادة قراءة العلاقة التبادلية بين العمارة والأدب فى إطار البحث عن هوية مصرية كرد فعل للنموذج الغربى وذلك من خلال تحديد مجال الدراسة ودراسة العلاقة التبادلية بين أعمال نجيب محفوظ كنتاج أدبى مصرى مميز نجح فى تجسيد النتاج البنائى الثقافى الذى اعتمد عليه الأديب فى صياغة أعماله.

وتتم الدراسة من خلال تغطية الجوانب التالية:

٤/١- حيز المكان الواقعى للرواية.

٤/٢- أساب اختيار الأعمال الأدبية لنجيب محفوظ.

٤/٣- العناصر المستخدمة فى إعادة قراءة الرواية من خلال منظور معمارى وعمرانى.

٤/٤- العنصر الأول: قراءة أو رصد المفردات المعمارية والعمرانية فى الرواية.

٤/٤/١- السور

٤/٤/٢- الساحة

٤/٤/٣- المسجد

٤/٤/٤- الشارع

٤٤/٥- الدرب

٤/٤/٦- العطفة

٤/٤/٧- الحارة

٤/٤/٨- الزقاق

٤/٤/٩- السوق

٤/٤/١٠- الوكالة

٤/٤/١١- الدكان - الحوانيت

٤/٤/١٢- البيت

٤/٤/١٣- القصر

٤/٤/١٤- الحمام

٤/٤/١٥- السبيل

٤/٤/١٦- القهوة

٤/٤/١٧- المشربية

٤/٤/١٨- النافذة – الشرفة

٤/٤/١٩- القبو.

٤/٥- مدى محاكاة المكان الروائى للواقع المعمارى والعمرانى.

(أ) تحليل المكان الواقعى للرواية وكيفية توصيل الأديب للقارئ الصورة الذهنية للمكان المعمارى والعمرانى من خلال عدة مفردات: [كمية الضوء – الرائحة – الأشخاص – الألوان – البيوت – الممرات – الملمس – التشكيل والإنشاء – الأرضيات]

(ب) الملامح البصرية للمكان الروائى فى المكان الواقعى والتتابع البصرى التسلسلى الروائى والمحاكى للمكان المعمارى والعمرانى.

٤/٥/١- رواية بين القصرين.

٤/٥/٢- رواية قصر الشوق

٤/٥/٣- رواية السكرية

٤/٥/٤- رواية خان الخليلى

٤/٥/٥- رواية زقاق المدق

٤/٦- مقارنة بين الوضع الحالى والوضع السابق فى الرواية من خلال منظور معمارى وعمرانى.

٤/٧- ملخص للعناصر التى تؤثر على العمارة والأدب.

مقدمة

المكـــان المصـــرى – هـــذا هـــو التعبيـــر الذى يحضرنى– يعكس الحضـــارات التـــى توالت على الأرض المصرية، ما بين فرعونية وهللينية وبطلمـــية وقبطـــية وإسلامية وغربية، إنه يعكس التواصل الثقافى منذ نشأة الحضـــارة إلـــى زمانـــنا الحالى، ليس فى مجرد المظاهر المادية، وإنما فيما يتصـــل بـــتلك المظاهـــر، ويحيط بها من سلوكيات وفنون ومعتقدات وتقاليد وأنمـــاط حـــياة. فإن المكان فى العمل الأدبى يتحول من الثبات إلى السكون، الجمود إلى ديناميكية متحركة، يتحول من مجرد إطار أو أرضية إلى عنصر مشـــارك فى العمل الأدبى، إلى واحد من أبطاله، بل إنه قد يصبح هو البطل الأول أو الأساسى.(١)

٤/١- حيز المكان الواقعى للرواية:

ســـنتناول بالدراســـة فى هذا الجزء القلب القديم للقاهرة والذى شهد عواصـــم مصـــر مـــنذ الفتح الإسلامى بدءاً من الفسطاط والعسكر والقطائع وقاهرة الفاطميين وما طرأ عليها من توسعات فى عهد المماليك والعثمانيين، وهـــذا القلـــب القديم ممثلاً الآن فى أحياء الجمالية والدرب الأحمر والخليفة والسيدة زينب شكل (٤-١) ، شكل (٤-٢).



شكل (٤-١)

خريطة القاهرة للآثار الإسلامية فى القاهرة الفاطمية

(هيئة المساحة المصرية)

(١) محمد جبريل ، مصر المكان، مرجع سابق، ص ٨.



شكل (٤-٢)

القاهرة الفاطمية (*Lehnert and landrocK*)

وهـذا النطاق من الدراسة منذ نشأته وحتى الآن تتوالى عليه فترات مـن الاسـتمرارية الثقافية والاجتماعية وفترات من التغير وفيما يلى عرض لأهـم ملامـح كـل من الفترتين وأثرها على المجتمع وأيضاً على العمران والتشكيل العمرانى:

١/١/٤- مرحلة الاستمرارية:

نعنـى تلـك الفتـرة التى تميزت بوحدة السياق الثقافى والاجتماعى ونؤرخ لهذه الفترة من بداية الفتح العربى وحتى تولى محمد على حكم مصر (٢٠ - ١٢٢٠ هـ / ٦٤١-١٨٠٥ م)

يميـزها النسـيج المتضام والطرق الضيقة الشديدة الشعب على غير نظـام معين، وكان بعضها ذو نهايات مغلقة، فيما يعرف بنظام الحارة الذى يحقق وحدة الجوار والترابط الاجتماعى.[١]

وكـان يجمعها مبدأ تصميمى واحد وهو وجود الجامع وقصر الحاكم فـى منتصـف المدينة وتظهر أثر الجوانب الثقافية بجلاء فى تصميم الدور والمنازل والتى تميزت المجموعة من الخصائص المشتركة:

---

(١) فريد الشافعى، العمارة العربية فى مصر الإسلامية، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٠

- بساطة التصميم واعتماده على وجود فراغ رئيسى مهيمن.
- أهمية اعتبارات الخصوصية والتوجيه للداخل على أفنية داخلية.
- معالجة المدخل بحيث لا يكون كاشف للمنزل.
- تعدد الوظائف فى الفراغ الواحد.

وتميزت شبكة الفراغات فى المدينة بتعرجها وعدم انتظامها: وأهم ما يميزها هو نظام الحارة:

- الحارة الواحدة تضم عدد قليل من البيوت وبالتالى فإن عدد سكانها محدود.
- سكان الحارة الواحدة تضم مهنة واحدة أو ديانة واحدة.
- الحارات يتوافر فيها عنصر الأمان.

٢/١/٤- مرحلة التغيير:

تلك المرحلة التى تميزت بالانصراف عن الموروثات والتوجه نحو كل ما هو وافد من الخارج فى مختلف المجالات، حيث كان التوجه نحو الغرب، ونؤرخ لهذه الفترة منذ بداية حكم محمد على وتأسيس مصر الحديثة، أى مع بدايات القرن التاسع عشر ويستمر خلال القرن العشرين.

ويمكن أن نميز تلك الفترة إلى مرحلتين: مرحلة قبل الثورة ومرحلة ما بعد الثورة.

١- فالملامح الثقافية قبل الثورة: جسدت صراعاً ثقافياً بين "الوارد" الذى فرضته سياسات الدولة وتوجهاتها نحو الغرب وبين "الموروث" الذى تمثله الثقافة الإسلامية العربية والملامح الثقافية بعد الثورة: اكتسبت توجهها من الفكر الاقتصادى السائد المتمثل فى الاشتراكية أو الانفتاح.[١]

٢- الملامح الاجتماعية: فى مرحلة قبل الثورة تميزت بكثرة الوجود الأجنبى فى المجتمع المصرى وخاصة فى ظل الاحتلال

---

(١) عبد الحليم إبراهيم، التحولات فى العمارة والعمران، المشاريع العامة والمحاولات الخاصة، ورقة بحثية،، ندوة تحديات التوسع العمرانى، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٧٥

البريطانى.[1] أما مرحلة ما بعد الثورة فقد شهدت تنافى نفوذ الطبقة المتوسطة.

٣- تأثير اتجاهات التغير على العمران والتشكيل العمرانى، حافظت القاهرة القديمة نوعاً ما على طابعها وذلك لأن التطورات الحديثة وذات النزعة الغربية التى حدثت خلال القرنين التاسع عشر والعشرين تمت خارج المركز وبعيداً عن قلب المدينة التاريخية.[2]

وتم تجاهل المدينة القديمة تماماً على الرغم من معاناتها فى زيادة السكان ونقص الخدمات والمرافق، مما أدى إلى هجرة المقتدرين نحو الأحياء الحديثة سعياً إلى معيشة أفضل، مما جعلها سكناً للفئات الأفقر والنازحين من الريف، وتم التدخل فى بعض المبانى الأثرية وتحويلها إلى مدارس أو مبانى حكومية، ولم يقتصر الأمر على ذلك بل تعداه إلى هدم بعض المناطق وبناء مشروعات إسكان جماعى مكانها.

---

(١) منى سراج الدين، وآخرين: القاهرة ١٨٠٠ - ٢٠٠٠، تخطيط العاصمة فى إطار تاريخ مصر وتطورها، ورقة بحثية، ندوة تحديات التوسع العمرانى، القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٣٥

(٢) رونالد ليوكوك، الحفاظ على القاهرة الإسلامية، ورقة بحثية، ندوة تحديات التوسع العمرانى، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٨١

٤/٢- أسباب اختيار الأعمال الأدبية لنجيب محفوظ:

يقول الروائى العربى الكبير نجيب محفوظ..

".. حبى وارتباطى بالقاهرة القديمة لا مثيل لهما، أحياناً يشكو الإنسان بعض جفاف فى النفس، تعرف هذه اللحظات التى تمر بالمؤلفين، عندما أمر فى المنطقة تنسال على الخيالات، وأغلب رواياتى كانت تدور فى عقلى كخواطر حية أثناء جلوسى فى هذه المنطقة، يخيل لى أنه لابد من الارتباط بمكان معين، أو شى معين يكون نقطة انطلاق للمشاعر والأحاسيس.. والجمالية بالنسبة لى هى تلك المنطقة."

إن المنطقة التى تعلق بها نجيب محفوظ هى القاهرة القديمة، التى تعتبر أساس المدينة قبل أن تتسع وتتشعب فى القرون التالية على أنشائها (٩٦٩م)، ولد نجيب محفوظ فى ميدان بيت القاضى، فى نفس منطقة بين القصرين التى أصبحت مسرحاً لأعظم أعماله الأدبية، الثلاثية، وعاش حتى سن الثانية عشرة، ثم انتقل إلى السكنى فى حى العباسية القريب، ولم تنقطع صلته بالقاهرة القديمة حتى يومنا هذا، أعطى أسماء الشوارع والحوارى لخمس من أهم رواياته، خان الخليلى، وروايته زقاق المدق، ثم الثلاثية التى تتكون من ثلاثة أجزاء: بين القصرين، وقصر الشوق، والسكرية، وتلك أسماء باقية حتى يومنا هذا، فيها دارت أحداث هذه الروايات، فإلى أى حد استطاع تجسيد القاهرة القديمة فى أعماله؟ وهى تتطابق القاهرة الحقيقية فى الواقع مع القاهرة كما تبدو فى الروايات، سأركز على الثلاثية، أكبر أعمال نجيب محفوظ وأهمها. والجمالية شهرتها تعود إلى أيام الأمير جمال الدين الاستادار، الذى اغتصب أغلب الأملاك والأوقاف فى منطقة تسمى "رحبة العبد" وما حولها، وبنى فيها مدرسة وقصراً، وبدأ فى تلك الأيام تاريخ حي الجمالية.[١]

ويقول نجيب محفوظ عن حى الجمالية:

"إن هذا الحى التاريخى ظل يأسرنى داخله مدة طويلة من عمرى حتى بعد أن سكنت خارجه، وحيث أردت أن أفك قيود أسره من حول عنقى، لم يأت هذا ببساطه، إنك تخرج منه لترجع إليه، كأن هناك خيوطاً غير مرئية تشدك إليه، وحين تعد إليه تنسى نفسك فيه، فهذا الحي هو مصر، تفوح منه رائحة التاريخ لتملأ أنفك، وتظل أنت تستنشقها دون ملل"[٢]

---

(١) أيمن فؤاد سيد، جومار، وصف مدينة القاهرة وقلعة الجبل، ص ٣٧.
(٢) أتحدث إليكم، حوارات مع نجيب محفوظ، دار العودة، بيروت، ص ١٦٨

وقــد أجــاد محفــوظ اختيار الجمالية تعبيراً بالغ الدلالة عن القاهرة القديمــة فهــو بحق – "مجمع تراث القاهرة القديمة والحديثة" – منذ تأسيس المعز لقاهرته.[1]

فثمة الأزهر وجامع الحاكم والمشهد الحسيني وبيت القاضي والمسافر خانــه وأســوار القاهرة وبواباتها وبقايا المدارس الأيوبية ومساجد المماليك ومدارســهم، بالإضافة إلى خان الخليلي والصاغة والنحاسين، وحي الجمالية، بشــوارعه وحــواريه وأزقته وبيوته وقهاويه ومساجده وناسه على اختلاف اهــتماماتهم وأوضاعهم المهنية والطبقية، يؤثر على الأحياء الأخرى، ويتأثر بها.

يخــرج أبـناؤه للعمل، وللزيارة، فى أحياء القاهرة، وخارج القاهرة أيضاً ويفد إليه تجار ومغامرون وسياح وطلاب زيارة لضريح الإمام الشهيد. والحسين – تحديداً – يسيطر على تصرفات أهل الحى وأفكارهم وما يقولون أنهم يحبون الحى لأنه الحى الذى (يرقد فيه) – فى اعتقادهم – جثمان الإمام الشهيد، وهم يحرصون على أداء صلاة الجمعة فى مسجده. ويقسمون بحياته الطاهرة، وشهادته، فحي الحسين هو القاهرة القديمة فهو بقايا متداعيه حقيقية بأن تهز الخيال وتوقظ الجنان وتستثير الرثاء.[2]

وضــع نجــب محفــوظ فى مقدمة هؤلاء الكتاب الذين قد جعلوا من المكــان بعداً رئيسياً فى أعمالهم. المكان هو "الشخصية المحورية فى غالبية أعمال محفوظ" يقول: المكان عندى له بطوله.

ولعلــه مما يحتمل المناقشة أيضاً ما ذهب إليه اندريه ميكيل، من أن نجيب محفوظ "كاتب مدينه" لكن خصائص المدينة فى أعماله "مثارة أكثر منها موصوفة" يوضح ميكيل رأية بالقول:

"ولــنأخذ – على سبيل المثال – ضجيج المدينة، لقد عشت أربعة عشــر ســنة متواصــله فى أحد أحياء القاهرة الشعبية، بالقرب من سيدنا الحســين، فــى مكان يشد العين أكثر من الأذن، وأنا أعلم الثراء الخارق، المتــنوع، لمــذاق لياليها وأيامها، لكنك لا تجد عند نجيب محفوظ تصور مجســد لهــذه الحياة، ولا لرتمها البسيط. وقد يرد تصوير هذه الأشياء فى مصــادفه أحداث الرواية ولكن لا يوجد هنا على التأكيد، مثل ما يوجد عند

---

(١) جريدة الأهرام، ١٩٦٩/١/٣١.

(٢) محمد جبريل، مصر المكان، مرجع سابق، ص ١٥٨.

بروست فى رسم سيمفونيته لضجيج باريس."[1]

قـيمة المكـان كذلك أنه يهبنا الإيهام بالواقع، فلا يصبح العمل الفنى مجـرد خـيال فنان، عندما أحدثك عن شارع حقيقى، عن ميدان حقيقى، عن مسجد حقيقى، فمعنى ذلك أنى أتحدث عن حدث حقيقى، وشخصيات حقيقية. بل أن نجيب محفوظ تحقيقاً للإيهام يذكر المكان فى جمل من كلمات قليلة مثل قـولة: "هكـذا اخترقا الممر والقرافة نحو الخلاء والجبل" [رواية الحرافيش] وهـو يـتحدث عن المعالم التى رسخت فى وجدان الحارة مثل "التكية والقبو والقبـر والسور العتيق" [رواية الحرافيش] ولعله من هنا جاء القول أن نجيب محفوظ "يكتفى بالخطوط العريضة والملامح العامة للمكان".

والحق أن القول بعمومية تفصيلات المكان عند نجيب محفوظ لا يخلو مـن عمومـية هو الآخر. ثمة اختلافات مؤكدة بين البيت والحجرة والدكان والقهـوة. اختلافات تتوضح فى التفصيلات الصغيرة التى تنسب المكان إلى بيئة محددة، إلى طبقة اجتماعية بالذات.[2]

(١) محمد جبريل، مصر المكان، مرجع سابق، ص ١٢.
(٢) محمد جبريل، مصر المكان، مرجع سابق، ص ١٧.

٣/٤- العناصر المستخدمة في إعادة قراءة الرواية من خلال منظور معماري وعمراني:

يتم إعادة قراءة الرواية من خلال منظور معماري وعمراني من خلال عرض ودراسة العناصر التي تؤثر على علاقة العمارة والأدب: وهي على النحو التالي:

أولا: قراءة أو رصد المفردات المعمارية والعمرانية في الرواية.

ويتم من خلال عرض المفردات المعمارية والعمرانية التي تناولتها الرواية ولكن من خلال منظور معماري وعمراني.

ثانيا: مدى محاكاة المكان الروائي للواقع للمعماري والعمراني:

(أ) ويتم تحليل المكان المعماري والعمراني من خلال مفردات [كمية الضوء - الرائحة - الأشخاص - الألوان - البيوت - الممرات - التشكيل - الإنشاء - الإرضيات] لتحليل كيفية توصيل الأديب للقارئ الصورة الذهنية للمكان المعماري والعمراني.

(ب) الملامح البصرية للمكان الروائي في المكان الواقعي:

ويتم عرض خريطة وصور واسكتشات للمكان الواقعي من خلال منظور عمراني يوضح الملامح البصرية للمكان الروائي في أجزاء من الرواية.

ثالثا: مقارنة بين الوضع الحالي والوضع السابق في الرواية من خلال منظور معماري وعمراني:

ويتم من خلال عرض مجموعة من الاسكتشات والصور التي ترصد الواقع الحالي في الفترةالمعاصرة وفترة زمن الرواية.

ثم يتم تفريغ نتائج إعادة استقراء الرواية من خلال منظور معماري وعمراني في جدول. لرصد قوة العلاقة بين العمارة والأدب الناتجة من تأثير الثلاث عناصر السابقة، ويتم اعطاء رمز يوضح مدى قوة العلاقة بين العمارة والأدب، فيتم إعطاء الرموز التالية:

- علاقة قوية بين العمارة والأدب. ●
- علاقة متوسطة بين العمارة والأدب. ◓
- علاقة ضعيفة بين العمارة والأدب. ○

شكل (٤-١١٢)

جدول يوضح علاقة العمارة والأدب

العناصر المستخدمة فى إعادة قراءة الرواية من خلال منظور معمارى وعمرانى / الروايات			بين القصرين	قصر الشوق	السكرية	خان الخليلى	زقاق المدق
قراءة أو رصد المفردات المعمارية والعمرانية فى الرواية							
مدى محاكاة المكان الروائى للواقع المعمارى والعمرانى	أ- تحليل المكان الواقعى للرواية	الضوء					
		الرائحة					
		الأشخاص					
		الألوان					
		البيوت					
		الممرات					
		الملمس Texture					
		التشكيل والإنشاء					
		أرضيات					
	ب- الملامح البصرية للمكان الروائى فى المكان الواقعى						
الوضع الحالى فى الرواية من خلال منظور معمارى وعمرانى							

٤/٤- العنصـــر الأول: قـــراءة أو رصد المفردات المعمارية والعمرانية فى الرواية.

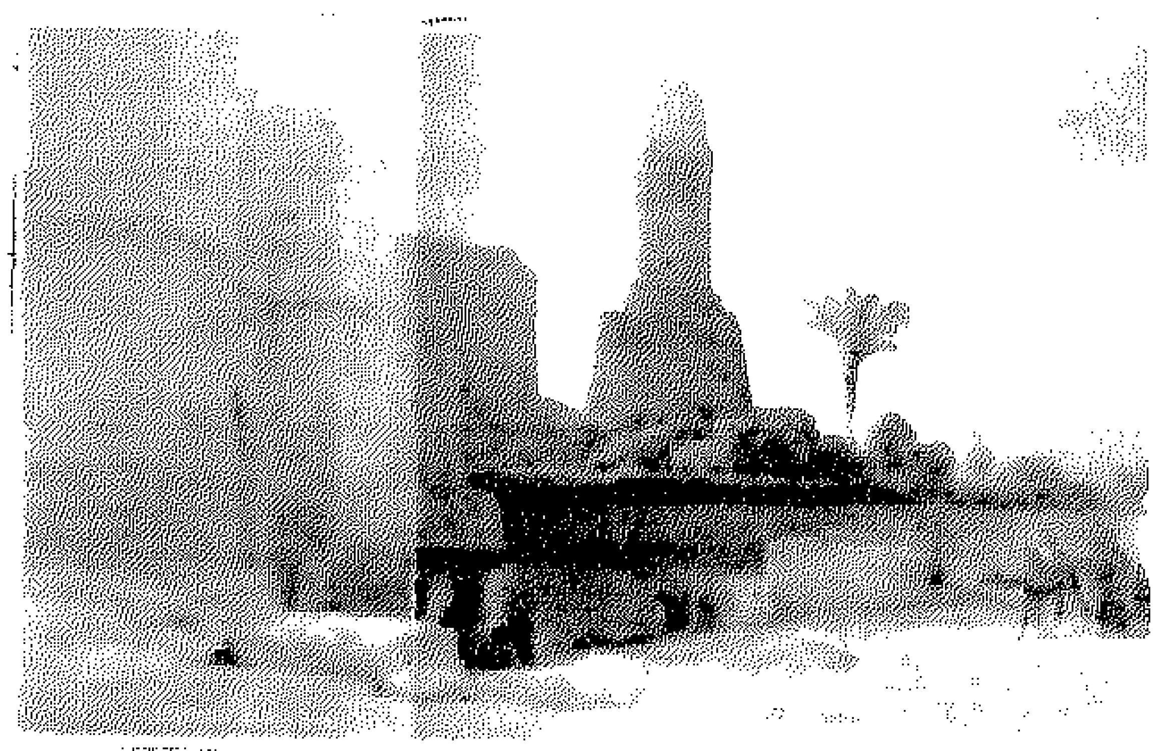
يتم عرض المفردات المعمارية والعمرانية فى عدة أعمال أدبية وهى [بـــين القصـــرين – قصر الشوق – السكرية – خان الخليلى – زقاق المدق] وعدة أعمال أدبية أخرى. وعرض اسكتشات معمارية وعمرانية وصور لهذه المفردات.

٤/٤/١- السور:

الســـور فاصـــل، يفصـــل بين مكان وآخر، ويفصل مكاناً عن آخر، وكانـــت مدينة العصور الوسطى والمملوكية إلى أوائل القرن العشرين. تحافظ على كيانها بأسوار تحيط بها.

وكـــان فى الأسوار أبواب من هنا جاءت التسميات : باب البحر، باب الحديد، باب الخرق (الخلق)، باب الشعرية، باب زويله، بين السورين. [١]

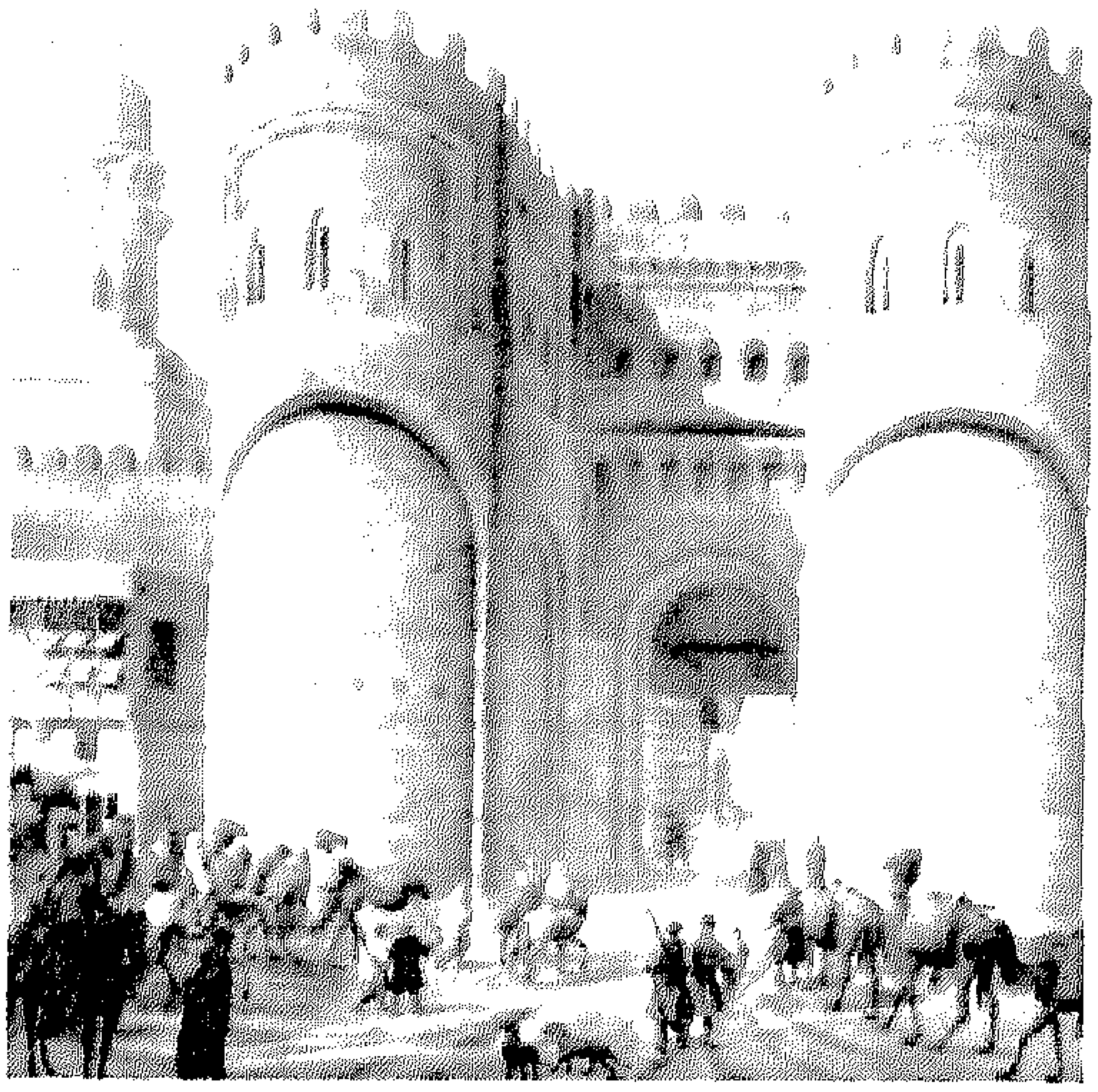
قـــد كان بالسور الذى بناه جوهر الصقلى عند بناء القاهرة عدة أبواب رئيســـية كـــان فـــى الجهة البحرية باب النصر القديم شكل (٤-٣) ، وباب الفـــتوح القديم شكل (٤-٤) وكان بالجهة القبلية باب زويلة شكل (٤-٥) وفى الجهـــة الشـــرقية الـــباب المحروق القديم وفى الجهة الغربية كان هناك باب سعادة. [٢]



شكل (٤-٣)
باب النصر (*David Roberts*)

---

(١) محمد جبريل، مصر المكان، مرجع سابق ، ص ١٩٤
(٢) عباس الطرابيلى، أحياء القاهرة المحروسة، خطط الطرابيلى، ص ٤٠



شكل (٤-٤)

باب الفتوح (*Pascal Coast*)

فى رواية السكرية: فى الفصل الثامن:

".. يمشى رضوان بن ياسين فى الغورية، يمر بالسكرية، يجتاز بوابة المتولى، ثم يميل إلى الدرب الأحمر.."[١]

ونلاحظ أن نجيب محفوظ يستخدم الاسم الشعبى لهذه البوابة الضخمة التـــى لا يـــزال متبقـــية إلـــى يومنا هذا وتعتبر واحدة من أربع بوابات قديمة وصـــلوا إلى عصرنا من بوابات وكما روى لنا ستانلى لينبول عند مجيئة إلى القاهرة:-

"إن الشـــارع الذى ندخله الآن يختلف كل الاختلاف عن ذلك الذى تركناه فلقد كنا مـــنذ لحظـــة وجيـــزة نطـــوف لنشترى من هذه الحوانيت، حيث نشترى السلع الرخيصـــة فى أحد أنحاء القاهرة المزدحمة، والتى تواجه ذلك البناء الفخم لجامع

(١) نجيب محفوظ، رواية السكرية.

السلطان المؤيد المملوكى، ذلك الجامع الذى تقوم مئذنتاه على باب قديم بديع يسمى "باب زويلة" ولو أن الناس فى الوقت الحاضر يطلقون عليه عادة "باب المتولى" لإنهم يعتقدون أنه كان فيما مضى مقراً "للقطب المتولى" زعيم الأولياء فى ذلك الوقت، والذى يحوط حياته شئ من الغموض والإبهام. وهذا الولى المقدس له قدرة عجيبة فى التنقل من مكان إلى آخر بحيث يكون خافياً على الأنظار. فهو يطير دون أن يراه أحد من أعلى الكعبة فى مكة إلى باب زويلة، وهناك يستقر فى مخدع خلف الباب الخشبى والمؤمنون بهذا الولى يسبحون وهم يمرون بجانب هذا المخدع، على حين يدفع غيرهم الفضول إلى أن يختلسوا النظرات ليتحققوا هل الوالى هنالك حقاً. وإذا انتابك صداع فليس من علاج ناجح إلا أن تدق مسمارا فى الباب، والعلاج المحقق لألم الأسنان هو أن تنتزع السن الذى يسبب لك الألم وتضعة فى نفس تلك البقعة المقدسة. ولربما كان انتزاع السن أو الضرس فى حد ذاته علاجاً للألم. غير أن الإيحاء يشم منه رائحة الكفر والإلحاد. ومن ثم فإنه من الأفضل على أى حال أن ينتزع الضرس ويثبت هناك، حيث تجد الباب يحفل بالكثير من النذور من أمثال هذه الأشياء الغريبة وغيرها. ولو كتب لهذه النذور جميعها النجاح لكان هذا القطب طبيباً بارعاً من غير شك".(١)

ونرى أن وراء باب المتولى أسطورة تجعل من الباب له قيمة وله أهمية يجعلنا نشعرها ونحن أمامه نتأمله وعندما نقرأه فى إحدى فصول الرواية.

ولقد احتلت هذه البوابة موقعا فى الأدب المصرى، فثمة رواية كاملة تدور حولها كتبها محمد سعيد العريان، وتجرى أحداثها خلال السنوات الأخيرة للسلطنة المملوكية المصرية، قبل زوالها على أيدى العثمانيين، وفى ألف ليلة وليلة نجد باب زويلة مسرحاً لإحدى حوادث النشل وتدور السكرية أحد أجزاء ثلاثية نجيب محفوظ الشهيرة فى حارة تقع ملاصقة لبوابة زويلة.

وحتى الآن لا تزال البوابة العتيدة، تقوم فى وسط البيوت التى تزاحمت حولها، وكادت تخفى معالمها، رمادية بأحجارها، قاتبة بتاريخها، يلفها غموض وإبهام لكثرة ما نسخ حولها من أساطير، لكن أبرز ما يتعلق بها، أن الآلاف لاقوا حتفهم هنا فوقها، بعضهم من أفراد الشعب المصرى المغلوب على أمره، وآخرون ارتكبوا جرائم قد تكون صغيرة أو كبيرة، وأمراء متمردون، وأسرى انتهت حياتهم فى ذلك المكان، وسلطان واحد، شنق وهو يدافع عن آخر ما تبقى فى سلطنة مصر المشعلة.

غير أن باب زويلة لا زال يحتفظ بعلامات من الوظيفة التى ظل

---

(١) ستانلى لينبول، سيرة القاهرة، ص ٢٨

يمارســها لأطول فترة من الزمن، أنه المكان الذى كانت تعلق عليه الرؤوس، وإذا دققــت النظر فقد تلمح بقايا دماء جفت منذ قرون، فى هذا الموضع علقت رؤوس فلاحين فقراء وأغراب وأعداء، وسلاطين حكموا مصر.



شكل (٤-٥)

باب زويلة (David Roberts)

٤/٢/٤- الساحة:

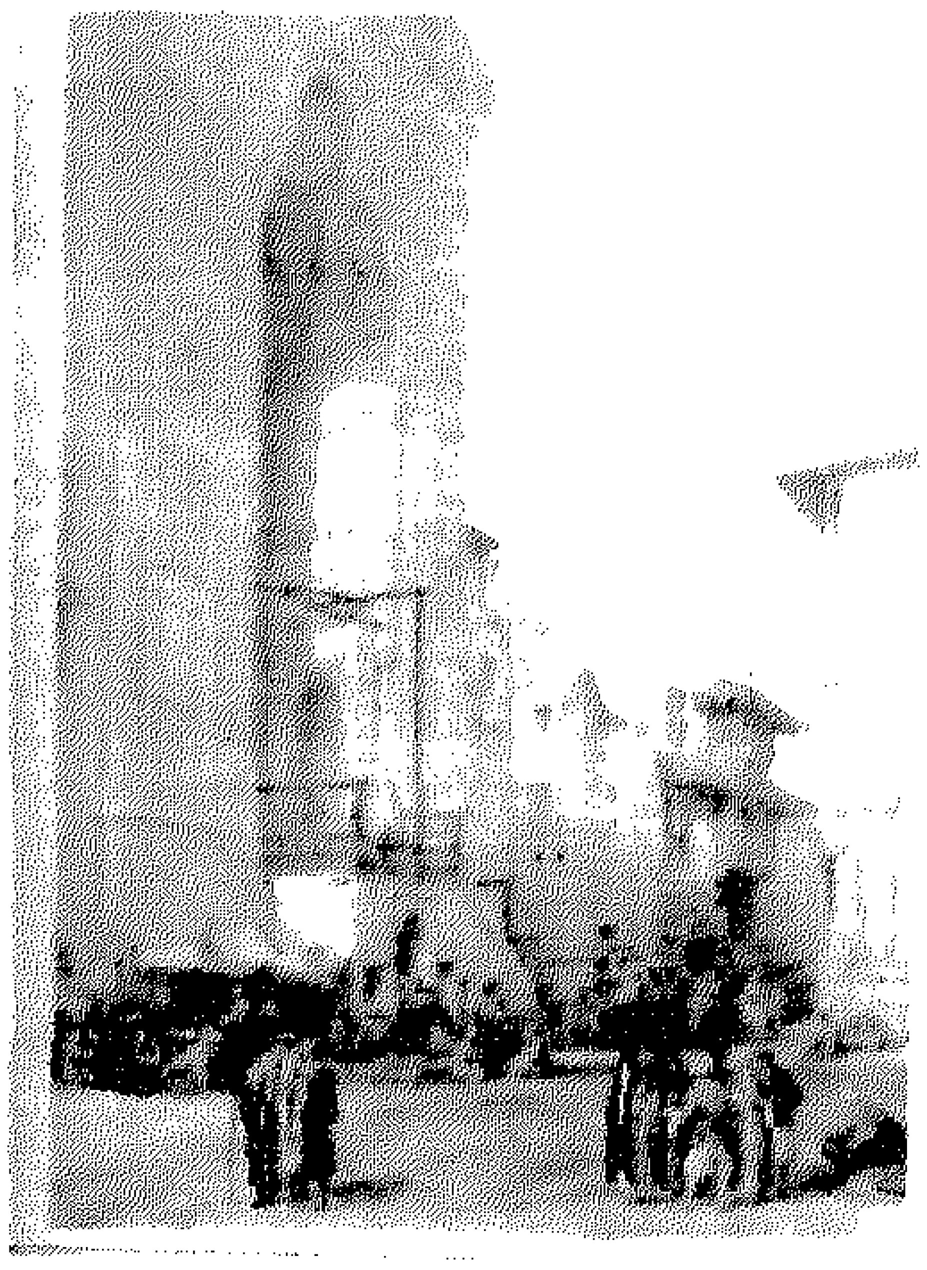
تــرتبط المساجد وخاصة المساجد الجامعة منها بالساحات العامة التى تطورت بدورها مع تطور المكانة التخطيطية لهذه المساجد فى المدينة العربية القائمــة وكانت الوظيفة الأساسية للساحات العامة للمدن على مر العصور هى ممارســة الأنشــطة الجماعــية للجماهير سواء منها الدينية أو الاجتماعية أو الــتجارية أو السياســية وإن كانت هذه الأنشطة تغلب على وظيفة الساحة فى مــدن العصــور التاريخــية المختلفة. وفى قاهرة المعز كانت الساحة العامة للمديــنة تقــع بــين القصر الشرقى الذى بناه جوهر الصقلى للمعز والقصر

الغربى الصغير الذى أقامه العزيز بالله بن المعز وسميت هذه الساحة (ما بين القصـــرين) بعيده عن الجامع الأزهر وقد خصصت لعرض الجيوش وبعض الاحـــتفالات بالمناسبات الوطنية وتشابه مع العلاقة بين القصرين الذى بناهما اخـــناتون فـــى تـــل العمارنة ومع وجود الساحات العامة فى المدن الإسلامية القديمـــة وجـــدت بعـــض الساحات الصغيرة كانت تمثل كل منها متسعاً غير منتظم أمام المساجد المحلية تقام فيها الأسواق اليومية أو الموسمية معبره بذلك عـــن ظاهـــرة من مظاهر الارتباط العاطفى بين السكان وأحيائهم الوطنية مع اعتبار المسجد مركزاً لهذا الارتباط.[1]

يصف الفنان الساحة بأنها ترمز إلى التجارة [2] شكل (٤-٦) ، شكل (٤-٧)

وفى رواية بين القصرين:

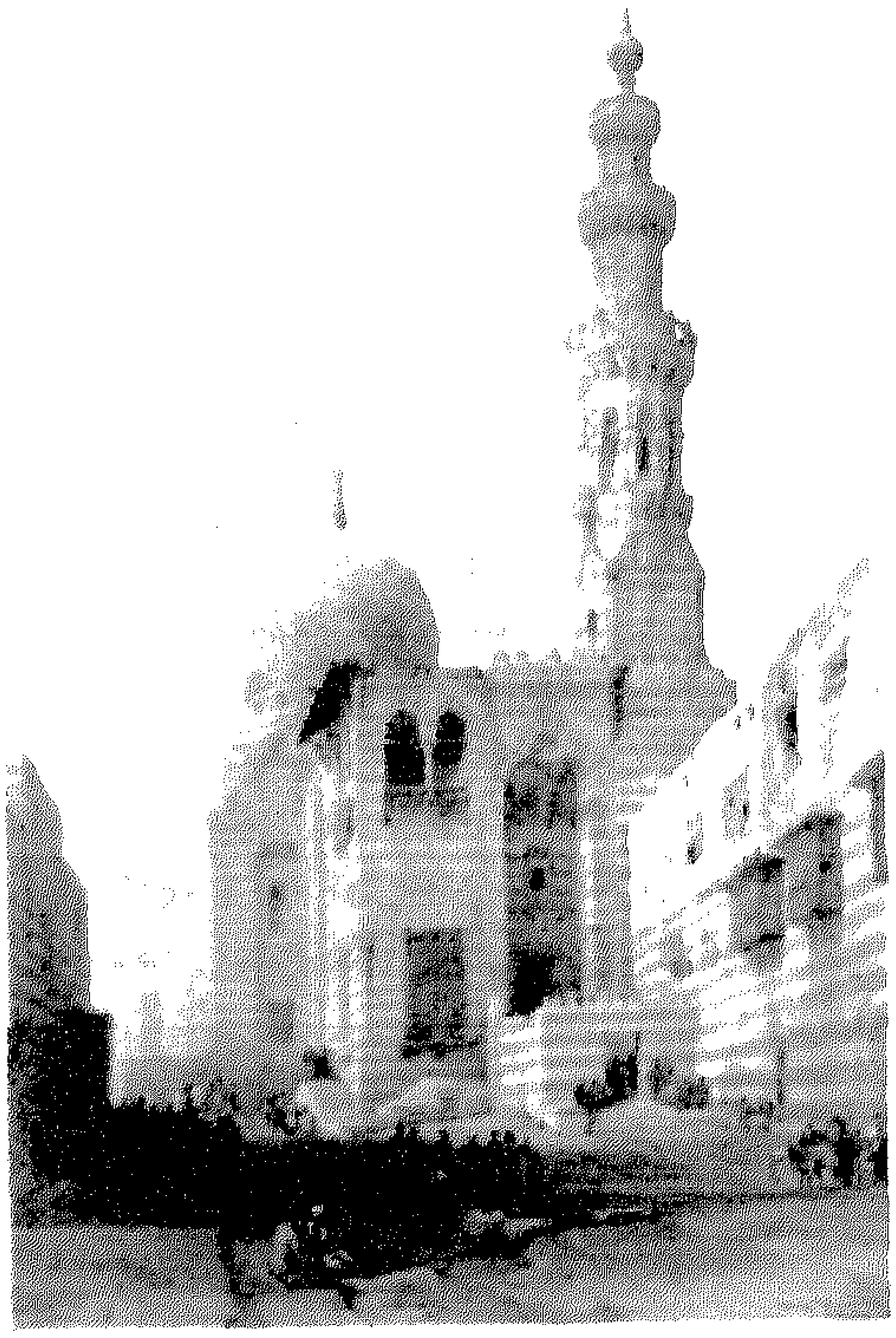
".. وفى أوقات الثورات أو المظاهرات فإن الساحات تتحول إلى مكان يعسكر فيه الجـــنود. وقد أقام جنود الإنجليز، فى الساحة المواجه لبيت بين القصرين – إبان ثورة ١٩١٩– معسكر اليهم"[3].



شكل (٤-٦)

ساحة جامع السلطان حسن (David Roberts)

(١) عبد الباقى إبراهيم، تأصيل القيم الحضارية فى بناء المدينة الإسلامية المعاصرة، مرجع سابق، ص ٣٥.
(٢) حوار للكاتب محمد جبريل مع نجيب محفوظ
(٣) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين.



شكل (٤-٧)

ساحة جامع السلطان قايتباى (David Roberts)

٤/٤/٣- المسجد:

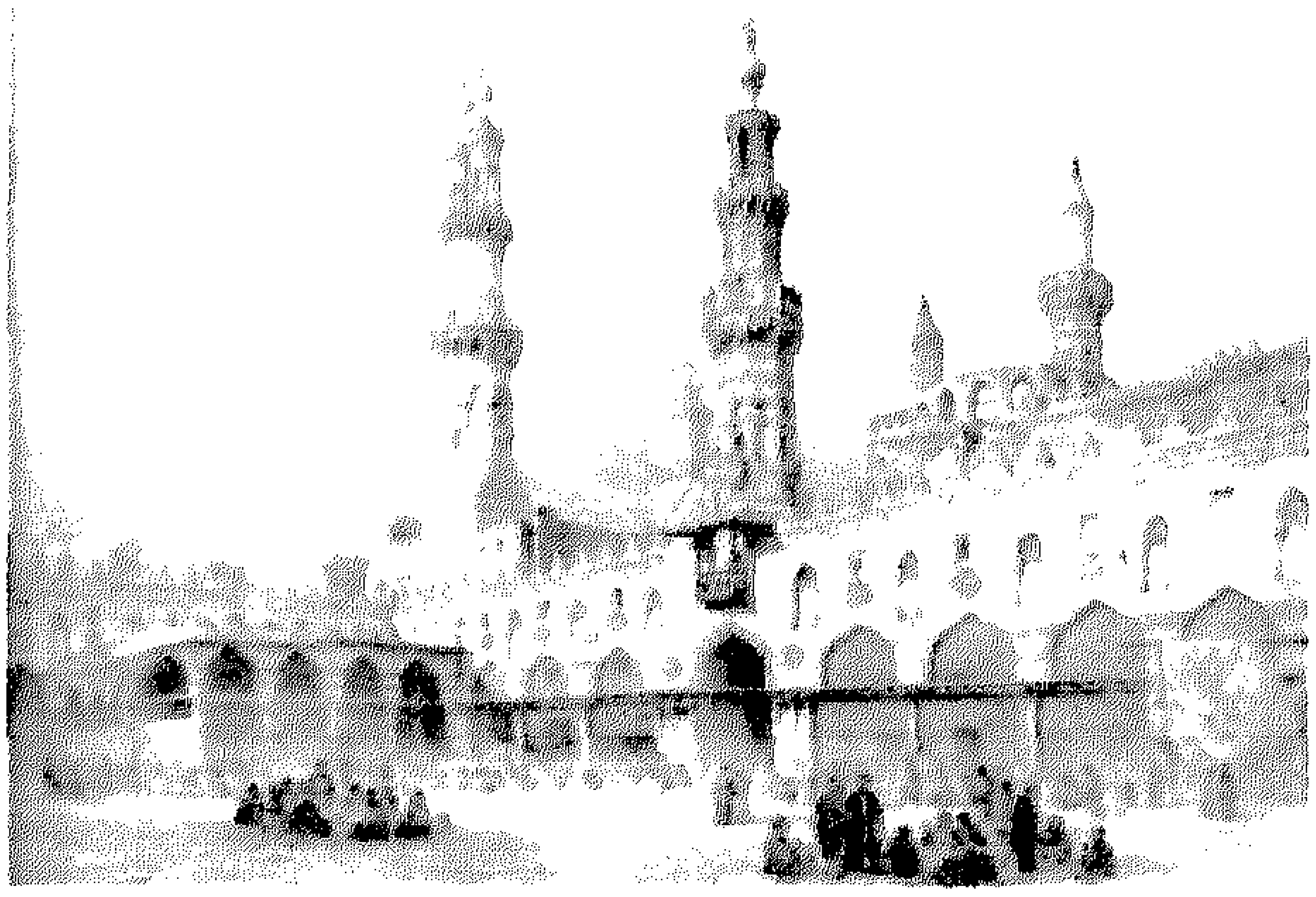
للمسجد مكانته الأساسية فى المدينة الفاضلة فقال رسول الله (ص): "أحب البلاد إلى الله مساجدها وأبغض البلاد إلى الله أسواقها" وقال عليه الصلاة والسلام "من تطهر فى بيته ثم مشى إلى بيت من بيوت الله ليقضى فريضة من فرائض الله كانت خطوتاه أحداهما تحط خطيئة والأخرى ترفع درجة" وقال "من غدا إلى المسجد أو راح أعد الله له فى الجنة نزلاً كلما غدا أو راح".

وارتباط المرء بالفضيلة فى سلوكه ومعاملاته وفى حركاته وسكناته فى إطار المجتمع الذى يعيش فيه ويسكن إليه لا يكمله إلا ارتباطه بالبيئة العمرانية التى تغلف هذا المجتمع ارتباطاً مادياً ومعنوياً وعلى هذا المفهوم

تبنـــى المديـــنة الفاضلة حيث يلتزم مجتمعها بالتعاليم الإسلامية ويلتزم بناؤها بتوفير البيئة الصالحة التى يمكن أن يمارس فيها هذا المجتمع حياته الفاضلة. فالتعبير بكل خط فى التخطيط أو التصميم لابد وأن يبدأ أولاً من منطلق الحياة الفاضلة لخير أمة أخرجت للناس(١).

وفى رواية بين القصرين

".. وقـــد أمضت أمينة سنوات إقامتها الدائمة فى بيت بين القصرين، لا تغادره، تـــروعها المآذن التى تراها من سطح البيت تنطلق انطلاقا ذا إيحاء عميق، تاره عـــن قـــرب حتى لترى مصابيحها وهلالها فى وضوح كمآذن قلاوون وبرقوق، وتارة عن بعد بعيد، فتبدو لها جملة بلا تفصيل كمآذن السين والغورى والأزهر، وثالثة من أفق سحيق فيتراءى أطيافا كمآذن القلعة والرفاعى، وتغلب وجهها فيها بـــولاء وافتتان، وحب وإيمان، وشكر ورجاء، وتحلق روحها فوق ذراعها أقرب مـــا تكون إلى السماء، ثم تستقر عيناها على مئذنة الحسين، تحبها لحب صاحبها إلـــى نفســـها فتنـــبض نظرتها حباً وشوقاً، مشوبة بحزن يطوف لها كلما ذكرت حـــرمانها مـــن زيارة ابن بنت رسول الله، وهى على مسيرة دقائق من متواه"(٢) شكل (٤-٨).



شكل (٤-٨)

جامع الأزهر (The glory of Cairo)

---

(١) عبد الباقى ابراهيم، تأصيل القيم الحضارية فى بناء المدينة الإسلامية المعاصرة، مرجع سابق، ص ٦٢.

(٢) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق ، ص ٤٢-٤٣.

مسجد المؤيد:

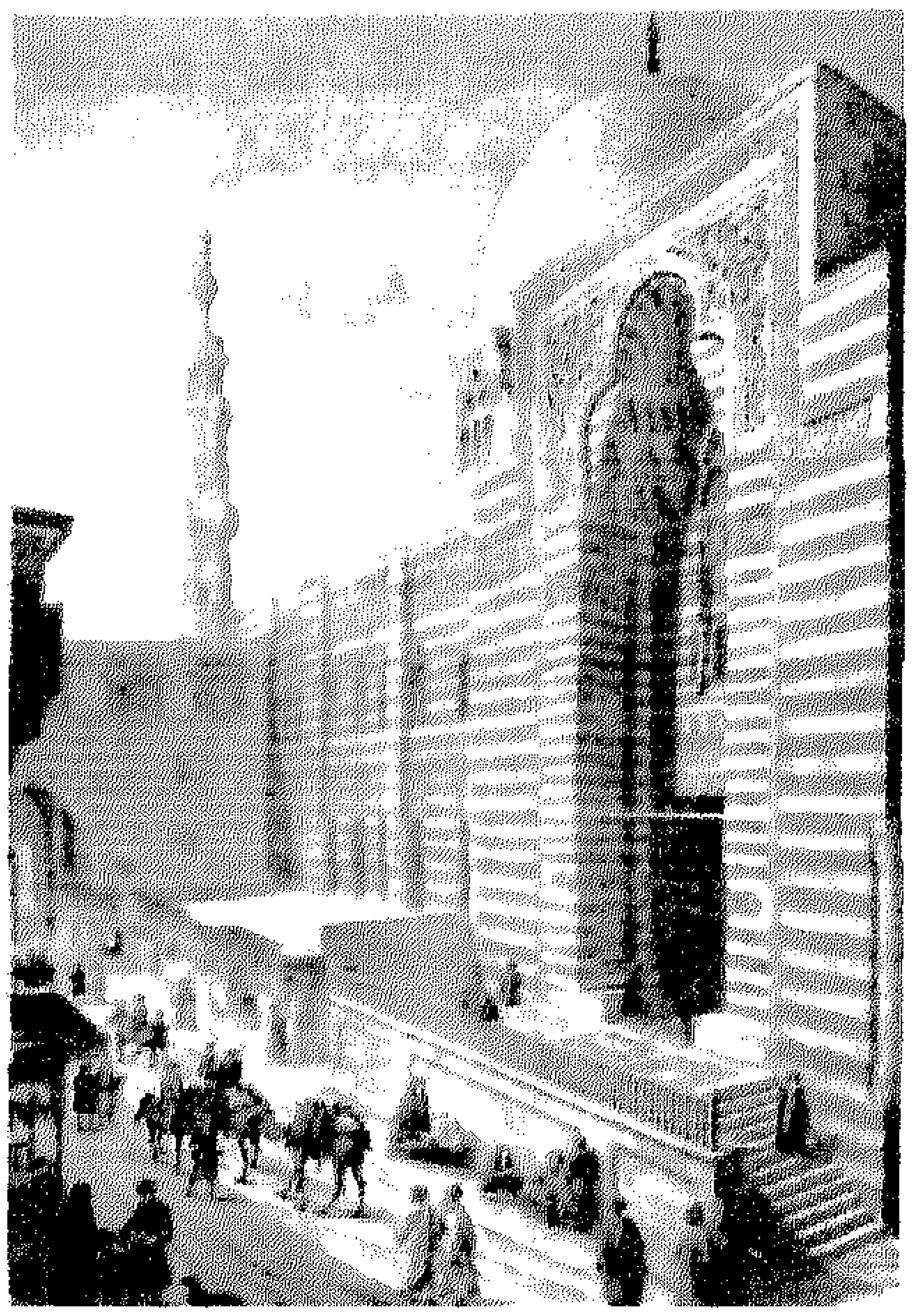
وإذا ذهــبت إلى شارع الغورية مشيت فيه وقبل أن تقترب من نهايته، ســتطالعك مئذنـــتان رشيقتان تقومان فى الفراغ، لا تعلوان فوق المسجد، إنما فــوق بــاب زويله أحد أبوب القاهرة القديمة. تبدو المئذنتان رشيقتين، كأنهما حارســان غامضـــان على الماضى البعيد، كنوزه.. كأنهما ترقبان المارة من تحــت البوابة، والرجال والنساء والأطفال، ترصدان ما جرى وما حدث خلال ما يقرب من خمسمائة وستين سنة عمر تواجدهما هنا، هاتان المئذنتان تنتميان إلــى مســجد المؤيد شيخ المحمودى، الذى يقع بجوار باب زويلة، وربما تبدو المئذنــتان والمســجد، ومـــا رآه من أحداث عندئذ ستدب الحياة فى الحجارة، ســتطلق ذرات التــراب وتقطر دماً.. إذن لنبدأ الرحيل، مع تاريخ واحد من أجمل المساجد.."[1] شكل (٤-٩) ، شكل (٤-١٠).



شكل (٤-٩)

أمام باب زويلة (David Roberts)

(١) جمال الغيطانى، ملامح القاهرة فى ألف سنة، ص ٧٩



شكل (٤-١٠)

جامع المؤيد (The glory of Cairo)

مسجد الحاكم بأمر الله

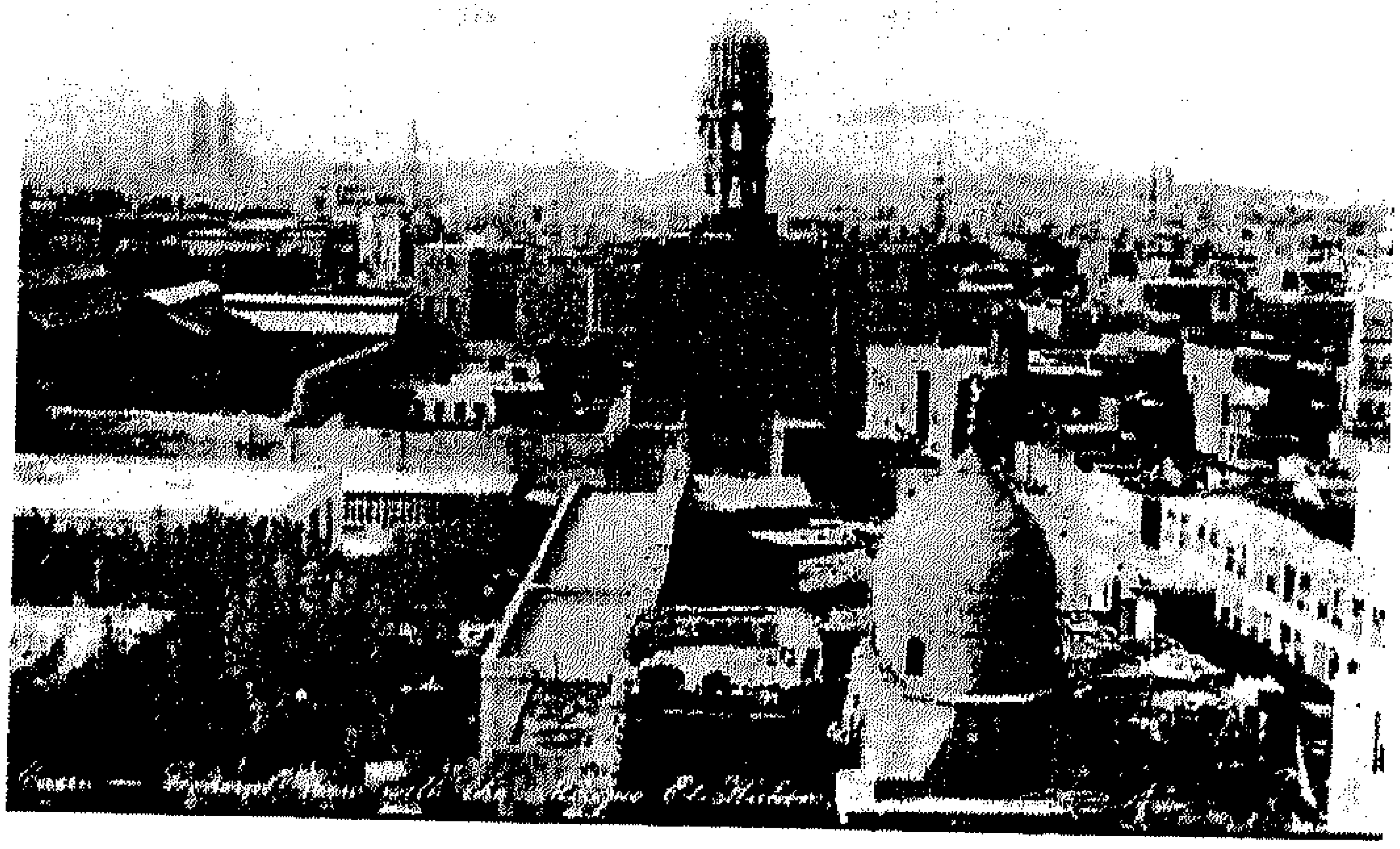
بالقرب من نهاية شارع المعز لدين الله، قبل وصولنا إلى بوابة الفتوح، أحد أبواب القاهرة القديمة السبع يمتلئ الجو برائحة سوق الليمون والزيتون الأخضر ويسد الطريق أمامنا سور القاهرة القديم، تبدو سلالم الحصن الذى يطوق القاهرة، كذلك أماكن وقوف الجند، وفراغل المراقبة، فى الفراغ تعلو مئذنتا الحاكم بأمر الله وتحتهما يمتد أكبر مسجد فى مصر، وأكثر المساجد إهمالاً ورثاثة.

فى وصف جمال الغيطانى لمسجد الحاكم بأمر الله:

"الآن، يوجد فى القاهرة القديمة مسجد كبير، فسيح، يطلع منه شعائر الصلاة منذ قرون، وصلنا من العصر الفاطمى، وكما لاقى صاحبه ظلماً فادحاً من المؤرخين، فإنه يعانى الآن وحدة هواننا لا مثيل لهما، فأعمدته متهدمة ومئذنتاه النادرتان تسكنهما الوطاويط، وفوق قسم منه أقيم بناء قبيح لمدرسة ابتدائية، مدرسة السلحدار الابتدائية، وفوق قسم آخر مخزن، غير أن المسجد الفسيح

يحتفظ بهيبه غامضة تتسق مع سيرة صاحبة التى يلفها نفس الغموض والهيبه، إن أطلاله القديمة تضم بين ثناياها أسرار هذا العهد البعيد المثير.."

ووراء هـذا المسجد غموض وقصة وهى فى يوم الثلاثاء ١٣ فبراير سـنة ١٠٢١ سـنة ٤١١ هـ، الليلة يخرج الحاكم بأمر الله فى باب القصر الشرقى الكبير، ركب حماره، متوجهاً إلى خارج القاهرة، المدينة هادئة، وثمة غمـوض فـى الجـو، ويـبدو أن أم الحاكم أحست بما سيقع، تعلقت به قبل خـروجه، رحبت بحرارة أن يبقى ألحت عليه لكنه أصر على الخروج، الليلة ظلامهـا كثـيف ، الـنجوم كثيرة فى السماء، عند بداية الجبل عاد مرافقوه، وأوغـل الحـاكم فى الدروب المهجورة، يقال أنه نظر طويلاً إلى السماء، ثم صاح "ظهرت يا مشئوم" ومنذ هذه اللحظة لم يقع عليه عين بشر حتى الآن، لـم يعثر له على جثة، وازداد الموقف غموضاً وعندما نقف الآن فى صحن المسـجد الفسيح المتهدم، تهيمن علينا مسيرة الحاكم بأمر الله، كأنه يرقبنا من مكان خفى، لقد صلى هنا، ومشى هنا، ومن أمام هذا المسجد صار إلى الجبل قـبل غيبته، وإلى المسجد يجئ بعض الناس من الهند بين فترة وأخرى، من بقايـا الفاطميين هناك، يحجون إلى مسجد الخليفة الفاطمى، إن الأعمدة تقاوم جاهدة البلى، نلمح الإعياء فوق جدرانه، والخراب حول مئذنتيه، يحول بالذهن خاطر، هل يعود الحاكم يوماً ليعمر هذه الأطلال، وليسأل نفسه، كيف تحول هذا المسجد الضخم إلى تلك الأطلال..؟[١] شكل (٤-١١).



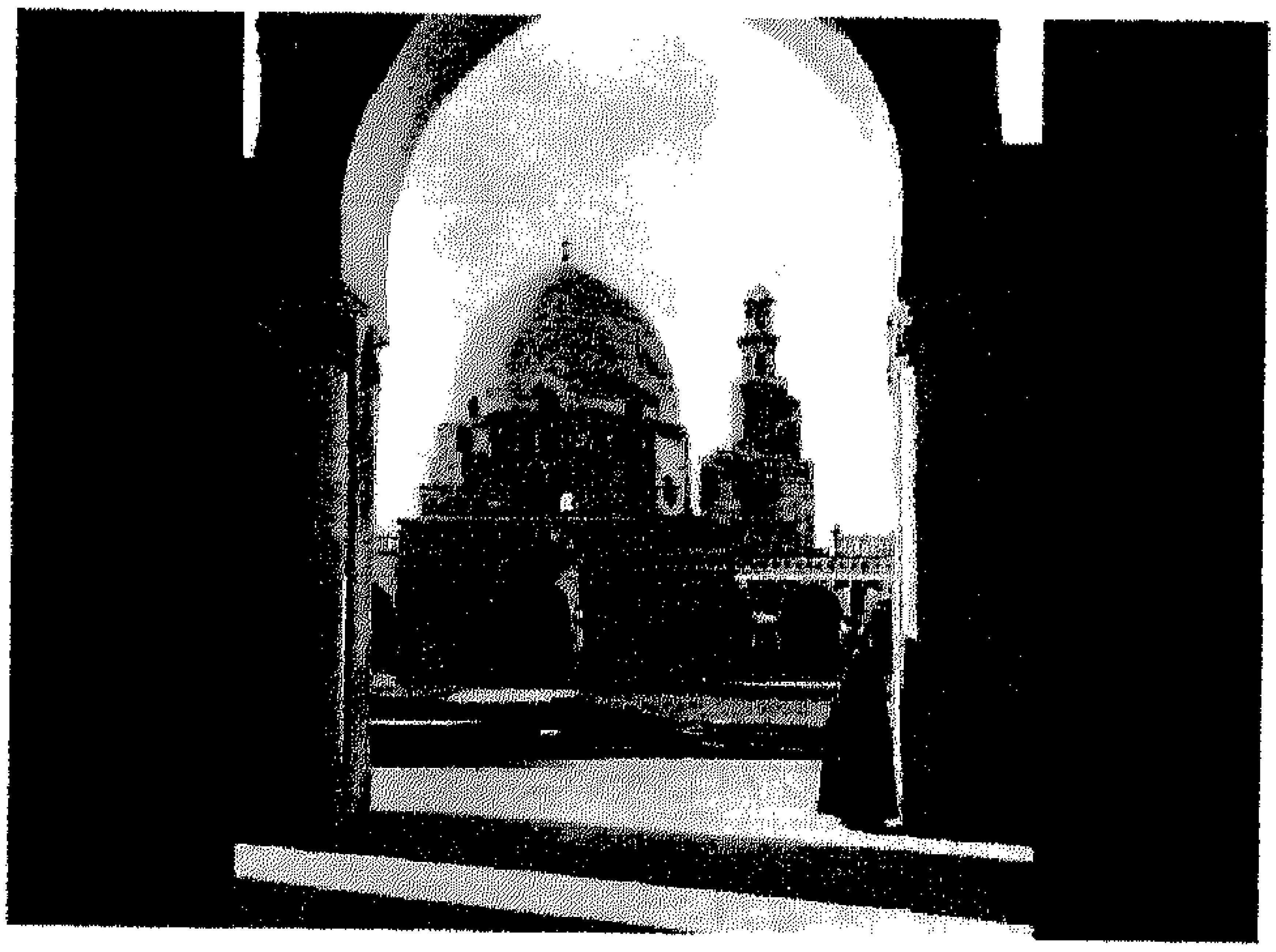
شكل (٤-١١)

مسجد الحاكم بأمر الله (lehnert and landrock)

(١) جمال الغيطانى، ملامح القاهرة فى ألف سنه، مرجع سابق، ص ٨٩.

المئذنتان:

ربما يمثل كل حجر فيهما حدثاً تجمد من العصر البعيد، تدركنا رهبة إذ ندخل المئذنة الشمالية من باب صغير فوق سور القاهرة القديمة، السلم حلزوني متسع، فوق درجاته نقوش فاطمية تآكلت، تدور السلالم حول جسم اسطواني ضخم من الحجر، تفجع الأذن بأصوات غريبة تلوث ضوء النهار، تنال من رهبة المكان، إنها الوطاويط، لا تخرج في النهار وفي السماء تنتقل أسرابها إلى أشجار النبق القديمة في فناء الجامع. وتطير إلى الشرفة الرئيسية بيت السحيمي الأثري القريب وتبدو المئذنة البحرية، القاعدة المربعة، يعلوها بناء مربع آخر يميل ميلاً خفيفاً، يذكرنا هذا الوصف الرحالة عبد اللطيف البغدادي لمنارة الاسكندرية عام (١٢٠٠م)، ربما تأثر المهندس الذي أشرف على بنائهما بشكل المنارة التي كانت قائمة في ذلك العهد ولم يهدمها الزلزال بعد، ربما كان قد تأثر بشكل الأهرامات المصرية، هنا نرصد التميز الذي بدأ في بناء المآذن المصرية والذي يستمر تطوره حتى تكتمل كافة عناصره في عصر السلطنة المملوكية، نلاحظ فوقهما بنائين غريبين عن الطراز الأصلي للمئذنتين إنها الإضافات التي قام بها الأمير بيبرس الجاشنكير عام ٧٠٣ هـ بعد أن هدمها الزلزال، لكن ما بناه يبدوا شاذا ، لم يراع الطراز الأصلي للبناء أكمله ببناء من زمنه هو، ومن أقدم المآذن مئذنه مسجد ابن طولون شكل (٤-١٢).



شكل (٤-١٢)

جامع أحمد بن طولون (lehnert and landrock)

ويوجد أيضاً مئذنة الجيوشى فوق جبل المقطم (٤٧٢ هـ - ١٠٨٥ م) وهى التى وصلتنا فى العصر الفاطمى، لقد اختفت مئذنة جامع الأقمر وتصور مئذنة الجيوشى مرحلة من تطور المئذنة المصرية أو هكذا اتضح معالم المآذن المصرية الأولى برج مربع ينتهى بشرفه وفوقه طابق آخر مربع، كما يبدو وفى مئذنة الجيوشى، وبجوار الباب الأخضر لمسجد سيدنا وإمامنا الحسين عليه السلام فى القاهرة شق ضيق فى هذا الجدار القديم المتبقى من البناء الأصلى وفوق هذا الشق تقوم مئذنة المشهد التى شرع فى بنائها فى عصر صلاح الدين الأيوبى (٦٣٣ هـ - ١٢٣٦ م)، وما تبقى من المئذنة قاعدتها الأيوبية أما جزئها العلوى فقد تهدم واستبدل به بناء عثمانى فى عصر الاحتلال التركى المتأخر.

وإذا ما انتقلنا إلى شارع بين القصرين، وفى منطقة الصاغة، حيث سوق الذهب والفضة، سنجد مئذنه مدرسة الصالح نجم الدين أيوب. إنها المئذنة الوحيدة التى تبقت سليمة من العصر الأيوبى شكل (٤-١٣).

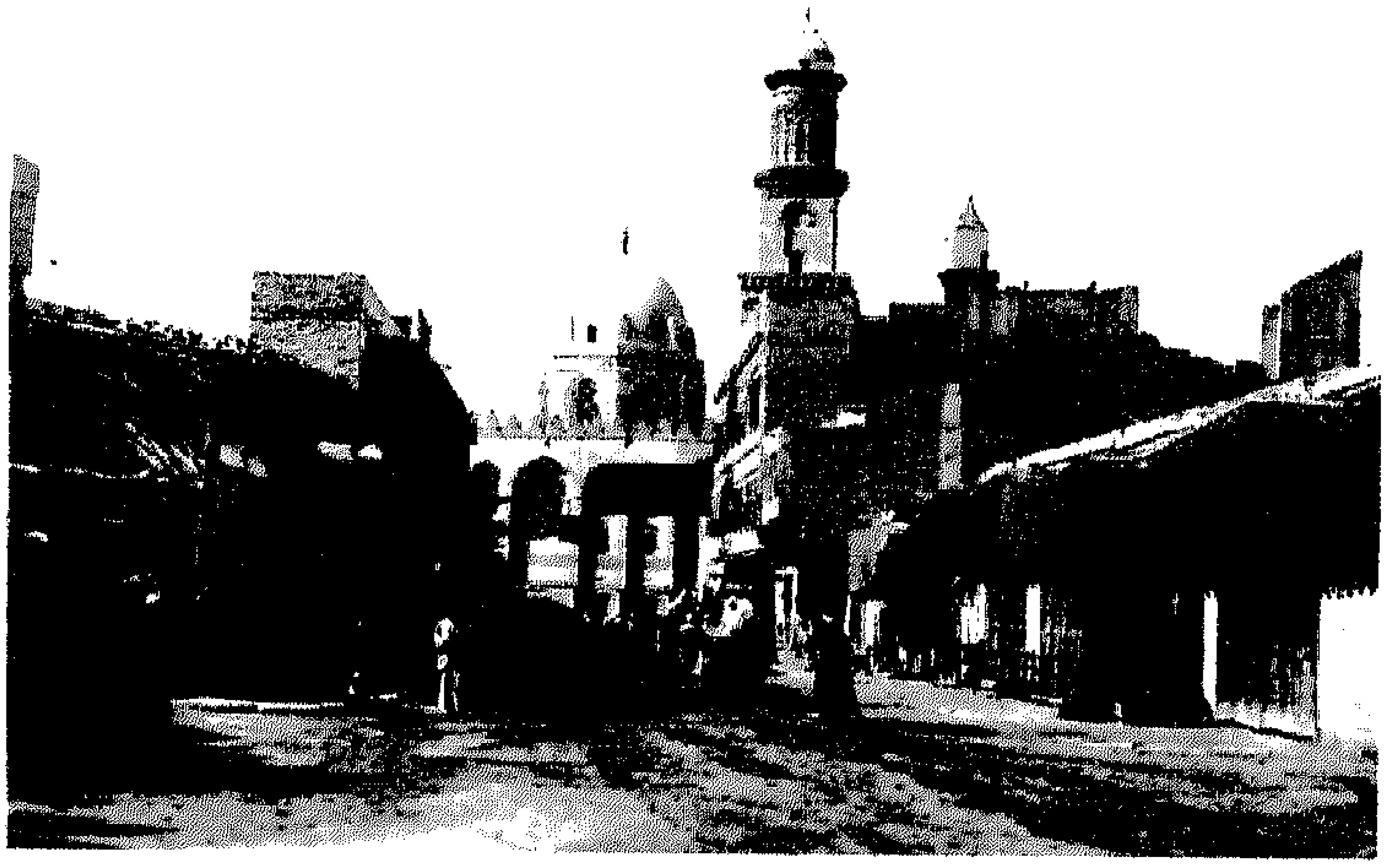


شكل (٤-١٣)

مدرسة الصالح نجم الدين أيوب (The glory of Cairo)

ونلاحظ أن شخصية المئذنة المصرية لم تتبلور، ولم يتضح إلا فى

العصــور التــى نعمــت فيها مصر بالاستقلال، الدولة الفاطمية، ثم الأيوبية، والســلطنة المملوكــية. ومــن مآذن العصر المملوكى الأول مئذنة المنصور قــلاوون، قــبل أن نصل إلى بابها الصغير نعبر ردهة طويلة، عالية السقف، تذكــرنا بــبهو المعابد الفرعونية، الهواء رطب، إلى اليسار تقوم قبة قلاوون الــرائعة، التــى استوحى فى تصميمها قبة مسجد الصخرة، والتى يرقد تحتها الناصــر والمنصــور قلاوون شكل (٤-١٤) ، نصل إلى الباب الصغير الذى يســلمنا إلى سلم دائرى من الحجارة، يستدير حول الجسم اسطوانى يمثل باب المــئذنة، يــدور السلم، تتخلل الجدارن فتحات دائرية قصيرة نلمح منها سمك جدران المئذنه الذى يبلغ حوالى المتر، نرى المدينة القديمة، والقريبة والمبانى الحديثة الشاهقة عند الأفق[١].



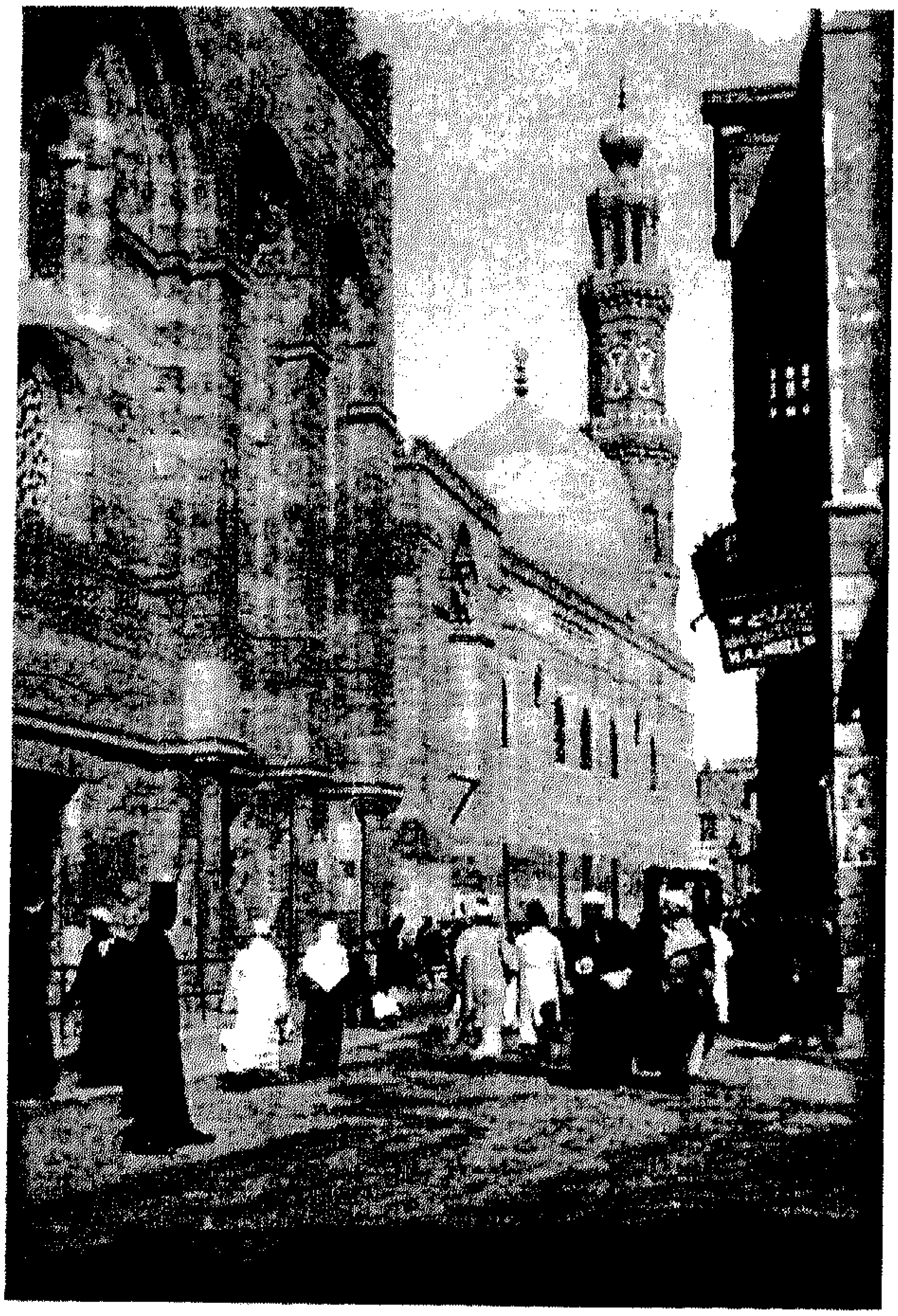
شكل (٤-١٤)

مسجد الناصر والمنصور قلاوون (lehnert and lardrock)

ومن فوق الطابق الثانى للمئذنة وبنظرة خاطفة تجمع فترة طويلة من الــزمن، أمامــنا تعلو مئذنة مسجد السلطان برقوق، بقامتها الرشيقة وطوابقها الــثلاثة المثمــنة وطبقتها الوسطى المزينة بالرخام على هيئة دوائر متقاطعة،

(١) *Caroline williams, Islamic Monuments in Cairo, Previous reference.*

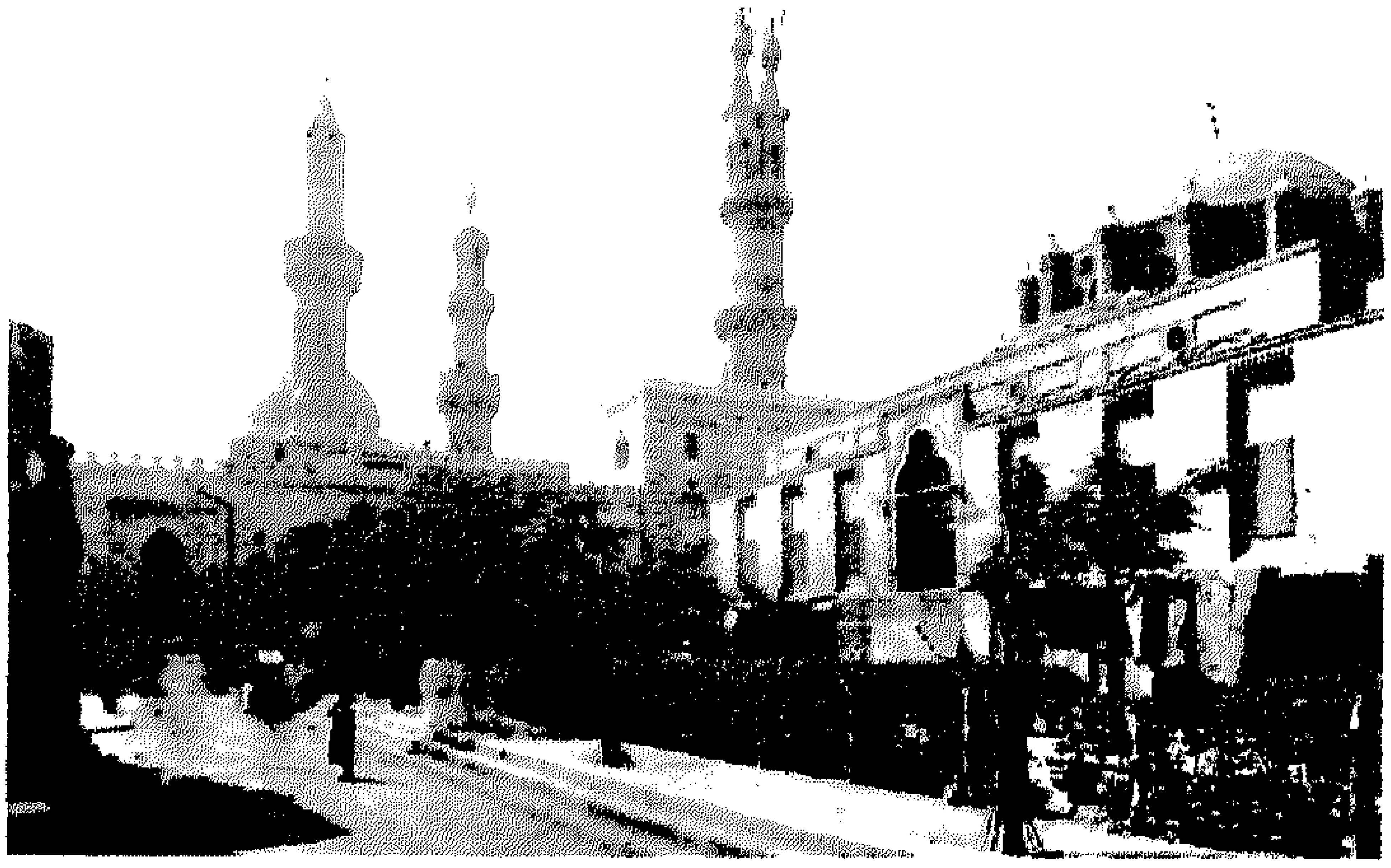
وهــذه الزخـــرفة الرخامية تعد الأولى من نوعها من المآذن المصرية يفصل مــئذنة قــلاوون عن مئذنة برقوق شكل (٤-١٥) فراغ ليس بكبير إذا قسناه بالأمــتار، لكــنه من عمر الزمن يبلغ مائة وعشراً من السنين، وسط الفراغ، نلمــح مــئذنة صغيرة أقل ارتفاعاً، إنها مئذنة الناصر محمد بن قلاوون التى تعلــو مدرسته. والتى تعلو قاعدتها زخارف جصية رائعة هذه الزخارف بها تأثيــرات أندلسية أيضاً. فى هذه الساحة تنتصب مآذن قلاوون وبرقوق، كل مــنها تعبر عن عصر بأكمله، ولكنها فى مجموعها تشكل متحفاً متكاملاً حياً لفن العمارة الإسلامية.



شكل (٤-١٥)

مئذنة برقوق (lehnert and landrock)

وفـــى مئذنة محمد بك أبو الذهب (١٧٠٣م) شكل (٤-١٦) المواجهة لمـــآذن الجامـــع الأزهر ويبدو الطراز هنا مختلفاً عن مآذن العصر التركى إذ أنهـــا تنتمى إلى الطراز السورى المربع، ونلاحظ فى المساجد الحديثة محاكاة لمـــآذن العصـــور الوســـطى المملوكية لأنها تعد متكاملة العناصر من الناحية الفنية والجمالية وأرقى ما وصلت إليه المآذن المصرية.



شكل (٤-١٦)

مسجد محمد بك أبو الذهب (lehnert and landrock)

وفى رواية بين القصرين تقرأ:

".. فـــلا يلـــتفت النظـــر به إلا مآذن قلاوون وبرقوق لاحت كأطياف من المردة ساهرة تحت ضوء النجوم الزاهرة.." [(١)]

وفى الفصل السابع فى نفس الرواية:

".. عـــندما بلـــغ الســـيد أحمـــد عـــبد الجواد دكانه الذى يقع أمام جامع برقوق

(١) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.

بالنحاسين.." [١]

وفى الفصل الثامن عشر:

".. ثم طريق خان جعفر حيث يلوح جانب من مسجد الحسين.." [٢]

وفى الفصل الأربعين:

".. وعــندما يذهب أحمد عبد الجواد مع أولاده لصلاة الجمعة فى مسجد الحسين يسلكون نفس الطريق الذى مشت فيه أمينة وكمال من قبل.. [٣]

وتنفــرد مديـــنة القاهرة بوجود مجموعة كبيرة من المآذن تمت إلى عصور مختلفة، فى كل منها خصائص العصر الذى بنيت فيه، وملامحه، قد تــبدو المآذن مجموعة من المبانى النحيلة الرشيقة التى تشهق لتسد الفراغ إذا نظرنا إليها بمعزل عن الظروف، لكن عندما نتوغل إلى الزمن الذى بنيت فيه سنجد أن الحياة قد دبت فى الحجارة الرمادية الصماء، وسنجد أمامنا "أرشيفاً" حياً للعمارة الإسلامية.

فى صفحة ٥٦:

".. فلم يزل لمئذنته العالية نداء ما أسئ أن تلبيه نفسه قطع طرق الحسين.." [٤]

٤/٤/٤- الشارع:

الشـــوارع تتعانق فى الميدان. وكانت شوارع القاهرة فى عهد الحملة الفرنسية، ضيقة، وغير مبلطة وأغلبها مظلل والحصير الذى يستند إلى أعمدة خشـــبية مثبتة فى أعلى البيوت لتحمى المارة فى حرارة الشمس[٥] شكل (٤-١٧)، بيـــنما ينيرها ضوء منعكس وهو ما تبدى بصفه خاصة فى الشوارع التى شغلتها الأسواق[٦] مثل شارع الخيامية شكل (٤-١٨).

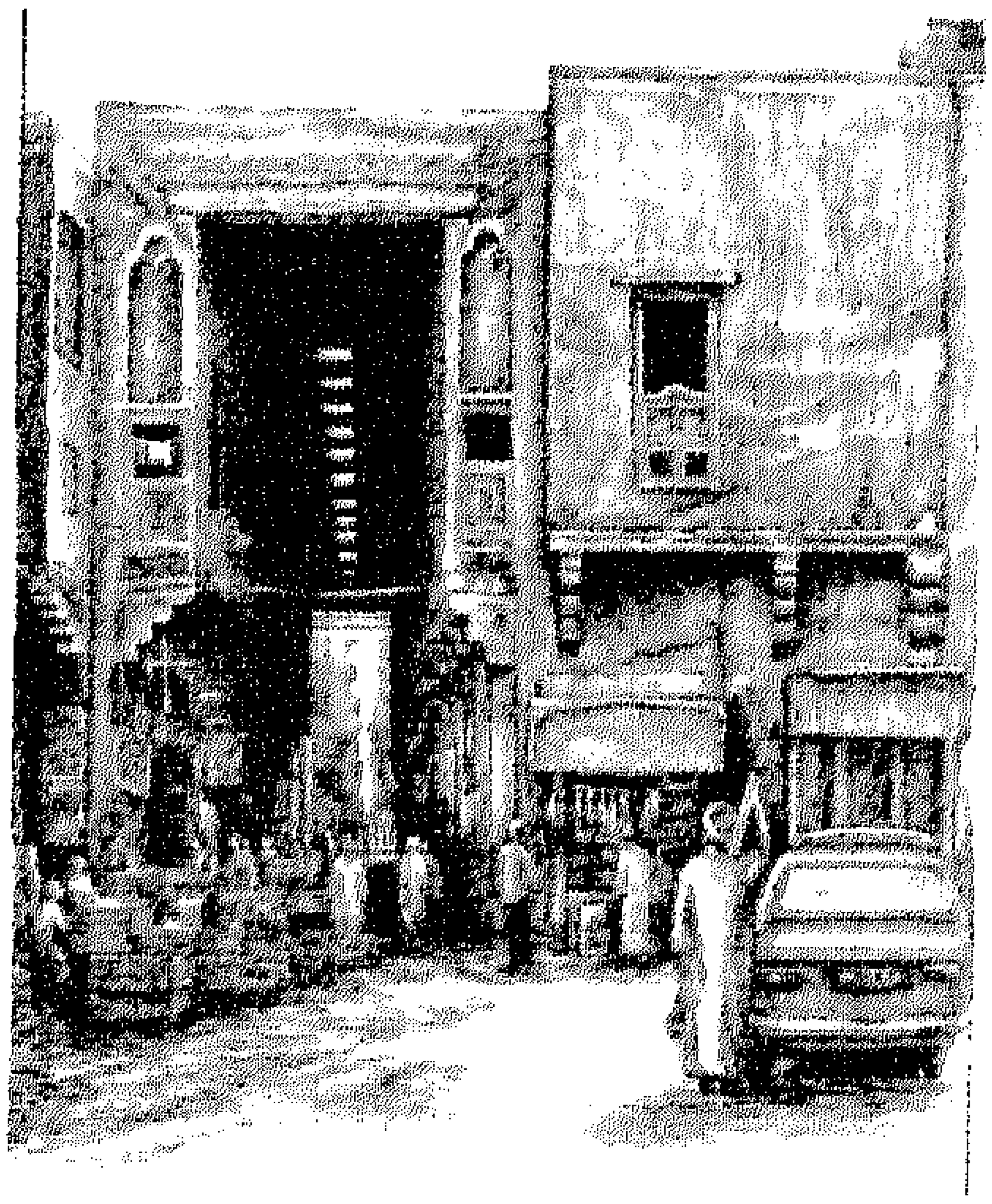
---

(١) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.
(٢) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.
(٣) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.
(٤) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.
(٥) أيمن فؤاد سيد، جومار، وصف مدينة القاهرة وقلعة الجبل مرجع سابق، ص ٦٣.
(٦) أيمن فؤاد سيد، جومار ، وصف مدينة القاهرة وقلعة الجبل، مرجع سابق، ص ٧٦.



شكل (٤-١٧)

الشارع فى القاهرة الفاطمية (The glory of Cairo)



شكل (٤-١٨)

شارع الخيامية (الشيمي)

وفى وصف ستانلى لينبول لشوارع القاهرة:

"وهـذا الشارع الذى يعترضة باب زويلة عريض بالنسبة لمدينة القاهرة، ويحده الحوانـيت والجوامـع والخانات والميضات، وعلى عكس هذا تماماً نجد الشارع الذى ندخل فيه الآن، حينما نطوى زقاقاً ضيقاً، ثم ننحرف فجأة نحو اليسار وهذا الشـارع خال من الحوانيت، ولو أن به جامعاً صغيراً، لعله ضريح أحد الأولياء الموقرين، ويقع فى أحد الأركان، وقد طليت جدران هذا الضريح بمختلف الألوان مـن أصفر وأحمر أو أبيض أو أزرق مما يضفى كثيراً من البهجة على الزقاق الذى يقع فيه.."(١)

وفى رواية بين القصرين فى الصفحات الأولى:

".. كانـت المشربية تقع أمام سبيل بين القصرين، وتلتقى تحتها شارعا النحاسين الذى ينحدر إلى الجنوب وبين القصرين الذى يصعد إلى الشمال.." (٢)

وفى رواية بين القصرين فى الفصل الثامن عشر:

".. يمضى ياسين عبر شارع الجمالية، ثم يرى عطفة "قصر الشوق.." (٣)

وفى نهاية رواية بين القصرين نجد:

".. تتحـرك المظاهـرة التى اشترك فيها فهمى من ميدان المحطة حيث محطة السكة الحديدية الرئيسية وتتجه إلى مدخل شارع نوبار.." (٤)

اسـم نوبار كان يطلق على شارع إبراهيم باشا ثم شارع الجمهورية فيما بعد وفى بداية عهد الملك فاروق أطلق اسم جده إبراهيم باشا على شارع نـوبار، وأطلـق اسـم نـوبار باشا على شارع آخر صغير يبتدأ من ميدان لاظوغلى وينتهى فى شارع المبتديان، وكان اسمة شارع الدواوين.

وفى رواية قصر الشوق "فى الفصل السابع عشر"

".. يخـرج كمـال مع حسين شداد وشقيقته عايده، ويتجهون إلى الهرم للنزهة، تـنطلق السيارة من العباسية، إلى السكاكينى، ثم إلى شارع الملكة نازلى (أصبح اسـمة الآن شارع رمسيس)، ثم طريق الجيزة ، إلى سفح الهرم الأكبر، ثم أبى الهول.."

(١) ستانلى لينبول، سيرة القاهرة، مرجع سابق ص ٢٩.
(٢) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.
(٣) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.
(٤) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.

وفى رواية بين القصرين:

".. أما طريق النحاسين، فقد كان أبعد ما يكون عن الهدوء.." [1]

وفى رواية قصر الشوق:

".. ويصف الفنان شارع التربيعة بأنه كالتية لا يكاد يمتد.." [2]

وفى رواية بين القصر ين:

".. الشارع الشعبى الضيق تكاد تشده عربة يد إذا اعترضت سبيله، وبيوته تكاد تتماس مشربياتها، ودكاكينه صغيرة متلاصقة والأرض تربة، والسابلة لا ينقطع لهم تيار، والزحام والطنين كخلايا النحل".[3]

".. وعند رؤوس الطرقات، يقف باعة اللب والفول السودانى والدوم والحلوى.."[4]

وفى رواية بين القصرين

".. ثم تغيرت صورة الشارع لم تعد حركته ممثلة فى عربات اليد والكارو وسوارس التى تكاد يترنح من كبرها وثقلها.." [5]

أضيفت إليها، وحلت بدلاً منها السيارات والدراجات التجارية والدراجات وتقلص شيئاً فشيئاً دور الدواب فى حركة السير. وقد جرت العادة فى القديم، على أن يشغل أحد الشوارع مجموعة من الداكين تختص بنوع معين من التجارة، كالنحاسين والصاغة والفحامين والخيامية والعقادين إلخ.. وحتى الآن، فإن بعض هذه الشوارع ما نزال تحتفظ بأسمائها القديمة.[6]

فالصنادقية نسبة إلى باعة الصناديق، وهى خزانة الملابس التى تقوم مقابل الدولاب، وكان شارع النحاسين يضم العديد من دكاكين باعة النحاس، وتركزت فى الفحامين دكاكين ومتاجر بيع الفحم، كما تركزت فى الخيامية دكاكين صناع الخيام وباعتها.

(١) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق، ص ٥٥٣.
(٢) نجيب محفوظ، رواية قصر الشوق، مرجع سابق، ص ٢٩٤.
(٣) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق، ص ١٢٦.
(٤) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق، ص ٥٤.
(٥) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق، ص٤٤.
(٦) فوزى الفتيل، بين الفولكلور والثقافة الشعبية، هيئة الكتاب، ص ٣٢٤.

وفى رواية "السكرية" فى بداية الفصل الرابع:

".. يغادر كمال سرادق الاحتفال إلى شارع القصر العينى، ويمر أمام مبنى الجامعة الأمريكية ميدان الإسماعيلية.." (١)

وفى الفصل الحادى عشر:

".. يذهب كمال إلى مجلة الفكر بشارع عبد العزيز.." (٢)

وفى الفصل الثلاثين"

".. يمشى كمال فى شارع فؤاد المظلم بسبب الحرب.. (٣)"

ولعل شارع سلامة بحى السيدة زينب هو الشارع الوحيد الذى ظفر من الأدب المصرى الحديث برواية كاملة هى "عودة الروح"(٤)

وفى وصف ستانلى لينبول للشارع:

".. أن قاسى الكثير من الجلبة والصخب فى الشارع. حينئذ يشعر المرء أن المهندسين المصريين قد أدركوا لحسن الحظ ما يقتضيه الحياة فى الشرق فهم يجعلون الشوارع ضيقة، ويظللونها بالمشربيات البارزة حتى لا تصل أشعة الشمس المحرقة إليها كما هو الحال فى شوارع المدن الأوروبية الواسعة، حيث تستطيع أشعة الشمس أن تنفذ إلى هذه الدور.."(٥) شكل (٤-١٩).

---

(١) نجيب محفوظ، رواية السكرية، مرجع سابق.
(٢) نجيب محفوظ، رواية السكرية، مرجع سابق.
(٣) نجيب محفوظ، رواية السكرية، مرجع سابق.
(٤) محمد جبريل، مصر المكان، دراسات فى القصة والرواية، مرجع سابق، ص ١٩٧.
(٥) ستانلى لينبول، سيرة القاهرة، مرجع سابق، ص ٣١







شكل (٤-١٩)

شارع فى القاهرة الفاطمية (The glory of Cairo)

٤/٤/٥- الدرب:

يأخذ الحى اسمة من الدرب عادة والدرب يفضى إلى العطفات والحارات والأزقة، ودروب الأحياء الشعبية ضيقة، دكاكينها قائمة على جنباتها، ودورها بالية عتيقة، متربة الجدران، عالية الأبواب، متقاربة النوافذ، تكاد يد الجار تلامس من خلالها يد جاره، أما أرض الطريق "فهى مكسوة –

غالبا بكتل البازلت المربعة.

وفي الفصل الثامن عشر من رواية بين القصرين:

".. إنهما يغادران البيت إلى درب قرمز، ثم ميدان بيت القاضي.." شكل (٤-٢٠).



شكل (٤-٢٠)

درب قرمز (الباحث)

نفس الرواية:

".. ولكنه بدلاً أن يمضي إلى البيت مخترقاً النحاسين عبر الميدان إلى درب قرمز.."

".. وخرج من القبو إلى الشطر الآخر من الدرب.." [1]

٤/٤/٦- العطفة:

في رواية بداية ونهاية:

"..ضيقة يصطف على جانبيها البيوت القديمة والدكاكين الصغيرة ويعترضها عربات الغاز والخضر والفاكهة...." [2].

(١) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق، ص ٥٦.

(٢) نجيب محفوظ، رواية بداية ونهاية، مرجع سابق، ص ٦.

وفى رواية بين القصرين فى الفصل الثامن عشر:

".. يمضى ياسين عبر شارع الجمالية، ثم يرى عطفة قصر الشوق.." (شكل ٤-٢١) (١)



شكل (٤-٢١)

عطفة قصر الشوق (الباحث)

٤/٤/٧- الحارة:

الحـــارة فى اللغة هى الشارع الصغير المتفرع من الشارع الرئيسى، أما عند نجيب محفوظ تأخذ أبعاداً أعمق دلالة فهى قد تزخر إلى العالم كله أو قـــد ترمز إلى المجتمع المصرى كما فى زقاق المدق وقد ترمز إلى المجتمع الإنسانى فى توالى عصره، كما فى "الحرافيش".شكل (٤-٢٢).

---

(١) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين.



شكل (٤-٢٢)

حارة السكرية (الباحث)

والحارة فى الأصل جزء من مجموع المدينة.(١)

وأذكـــر قول نجيب محفوظ: " الحارة هى البديل الموضوعى المفضل عندى بصفتى من أولاد الحوارى" شكل (٤-٢٣)

(١) أيمن فؤاد سيد، جومار، وصف مدينة القاهرة وقلعة الجبل، مرجع سابق، ص ٢٠٣



شكل (٤-٢٣) شارع بن طولون (Lehnert and landrock)

وفى رواية قصر الشوق: فى الفصل الثامن:

".. يرى أحمد عبد الجواد فى حارة الوطاويط.. "(١)

مجتمع الحارة

نشأة وتطور مجتمع الحارة فى المدينة الإسلامية:

من السرد والتحليل السابق لنشأة وتطور مجتمع الحارة فى المدينة الإسلامية يمكن أن نوجز أهم الخصائص التى تميزت بها كالآتى:

١- تألف النسيج العمرانى فى المدينة الإسلامية من مجموعة عناصر فراغية وبصرية تكررت فى معظم المدن الإسلامية واحتلت الحارة

(١) نجيب محفوظ، رواية قصر الشوق.

فـــى هـــذا النسيج مكاناً منفرداً حيث أنها تمثل أصغر وحدة اجتماعية تكـــونت مـــنها الخطـــط المدينة ومثلت أيضاً إحدى مسارات الحركة الثانوية التى تألف منها النسيج العمرانى للمدينة الإسلامية.

٢- كـــان الشـــكل الأول للخطـــة وحاراتهـــا انعكاساً للظروف السياسية والاقتصـــادية القائمة فى كل فترة وظهر ذلك أسماء الحارات القديمة كمـــا كانت الأسماء التى اطلعت انعكاساً للوضع السياسى الاجتماعى بكل فترة.

٣- اختفـــى إلـــى حد كبير التمايز الطبقى فى المدينة الإسلامية فلا توجد حارات للأغنياء وأخرى للفقراء ولكن نجد فى الحارة الواحدة يتجاوز الأغنياء مع الفقراء مع اختلاف شكل وحجم المسكن الذى كان يعكس الحالـــة الاقتصادية والاجتماعة لسكانه وكانت المساكن مهما بلغ ثراء ساكنيها تطل على حارة لا يتجاوز عرضها ٤ أمتار.

٤- أن تخطيط البيوت فى المدن الإسلامية تأثر لما سمح به شكل الرضى التى يقام عليها الدار وهو الشكل الذى فرضه تخطيط وشكل الحارات والأزقـــة الضيقة المتعرجة التى جاءت متلائمة مع الظروف المناخية والاجتماعـــية وطـــرق الـــنقل والتـــنقل لمـــا سمح به شكل وطبيعة طبوغرافية الموقع.

٥- كانـــت الخصوصية عامل مهم جداً فى تخطيط الحارات والبيوت فى المدينة الإسلامية حتى إنه جرى العادة على ألا يتواجد بابان متقابلان علـــى الحـــارة وتوجيه الحياه إلى داخل البيوت التى تميزت بوجود عناصر إسلامية هى الفناء والمشربية وملاقف الهواء. [١]

نشأة وتطور مجتمع فى مدينة القاهرة:

مـــن الســـرد والتحليل السابق لمنشأة وتطور مجتمع الحارة من الفتح العربـــى وحتـــى عصر الولاة أمكن أن تتبين الخصائص التى تتم بها وهى كالآتى:

١- انقســـمت مدينة الفسطاط إلى إخطاط سكنية لكل قبيلة خطتها الخاصة بهـــا وتضـــم وحدات مبسطة المنازل المتقاربة فى التكوين والمظهر وكـــان الفصل على الأساس القبلى لاختلاف اللغة والعادات والتقاليد

---

(١) هناء محمود شكرى، مجتمع الحارة، ص ١٩

وسميت الخطط بأسماء القبائل التى سكنتها مثل خطة تجيب وخطة مهرة وخطة أخل الراية.

٢- كانت كل خطة تحتوى على مرافقها الخاصة من الخدمات الدينية إلى الأسواق والحمامات وكانت مكتفية ذاتياً وارتبط العمل بالسكن بالحرف والتجارة داخل الخطة الواحدة التى تكونت مجموعة من الحارات التى غلب عليها الطابع السكنى.

٣- لم يخضع تخطيط الفسطاط لنظام هندسى منتظم وضع لها لتنشأ وتنمو عليه ولكن كان تخطيط الحارات والبيوت يخضع لما يمليه شكل الأرض وطبيعة الموقع وكانت أغلب الحارات وغير منتظمة فى العرض ويتفاوت عرضها من ٣ و ٤ وأحياناً يصل إلى المتر الواحد.

٤- كان التخطيط الذى ظهر فى الفسطاط كلها عربي إسلامي أوحت بها وفرضتها العوامل والظروف التى لازمت ظهور الدين الجديد وسيطر عليها الطابع العربى وطبيعتها مطالب الدين الجديد منذ اللحظات الأولى بملامح عربية إسلامية صريحة.

٥- أن تخطيط مدينتى العسكر والقطائع قد سار على نفس النظام المتعرج الذى ظهر فى الفسطاط وأيضاً حيث تقسيم المدينة إلى أخطاط وكانت كلها مناسبة لطبيعة النفس البشرية والمقاييس الإنسانية.

٦- أن ضيق الشوارع صفة أساسية فى المدن القديمة جميعها أما تعرجاتها وانسدادها مما يخلق مجتمعات مستقلة للحارات السكنية إنما جاءت به المدينة العربية الإسلامية وأن تخطيط مدينة الفسطاط هو بداية ظهور مجتمعات الخطط والحارات فى مصر الإسلامية(١).

وسائل النقل والمواصلات.

جاء ضيق الشوارع وتعرجاتها أيضاً ليتناسب مع وسائل النقل والحمل والتنقل فى تلك الفترة وهى الدواب أما داخل الحارات فكانت مخصصة للسير على الأقدام حيث كان للتجارة حاراتها الخاصة بها.

المضمون الاجتماعى للدين الإسلامي:

وظهر ذلك فى العناصر المعمارية التى تميزت بها المدن الإسلامية

---

(١) هناء محمود شكرى، مجتمع الحارة، مرجع سابق، ص ٣٧.

عمـوماً مـن مشـربيات وملاقـف الهواء والأفنية الداخلية ووجود عناصر الخصوصية لكل بيت وحارة حتى أنه كان يوجد بوابة لكل حارة وكل مسكن للفصل بين الفراغ العام والخاص.

التخصص الحرفى:

وظهر واضحاً فى فترات متلاحقة بعد نمو التجارة وازدهارها ووجود شـوارع وحارات متخصصة لنوع معين من السلع والتجارة وتميزت بقربها من القصبة الرئيسية للمدينة.

٦- وبذلك يتضح أن الحارة فى نشأتها أساساً كانت مخصصة للسكن فقـط وكانـت النواحى الإدارية يختص بها المسجد والساحة والقصر أو دار الإمـارة، أمـا الحارات التجارية والحرفية المتخصصة فقد ظهرت فى وقت لاحق بعد نمو حركة التجارة والتصنيع الحرفى وغالباً ما كان هناك تدرج فى الوظائف فنجد القصبة الرئيسية يقع عليها النشاط التجارى الرئيسى أنا النشاط المهنى والحرفى فيقع فى الحارات والشوارع القريبة من القصبة والتى غالباً ما تكون متعامدة عليها أما الحارات السكنية فكانت هى السائدة على مستوى المدينة وتمتعت كل خطة بحاراتها بنوع من الاستقلال الذاتى فى توافر جميع الخدمات اليومية داخل الخطة الواحدة[١]

مجتمع الحارة فى العصر الحديث:

إن مجـتمع الحارة فى نشأته وتطورة تأثر بشكل أو بآخر بالظروف المصـاحبة للنشأة منذ بداية تخطيط الفسطاط وحتى اليوم، وانعكس ذلك على الحارة ككيان اجتماعى واقتصادى وأيضاً فراغى مكون للنسيج العمرانى لكل مرحلة من مراحل نمو القاهرة.

ويمكننا القول أن الاتجاهات التخطيطية التى ظهرت فى الفسطاط كلها عربية إسلامية أوحت بها وفرضتها الظروف التى لازمت دخول الدين الجديد وطبيعـتها منذ البداية بملامح عربية إسلامية واستمرت بنفس الروح وامتدت إلى العسكر والقطائع وقاهرة المعز وحتى بداية القرن التاسع عشر وذلك لأنها تـتوازن فيها الاحتياجات المادية والنفسية للإنسان وتحورت وفقاً لاحتياجات ومتطلبات الحياة العامة.

(١) هناء محمود شكرى، مجتمع الحارة، مرجع سابق ، ص ٤٢-٤٣

١- نشــأت الحــارة مكــونة للخطط السكنية لمدينة الفسطاط وكانت فى مــراحل الأولى مخصصة فقط لسكنى الجنود أصحاب عمرو وأهلهم وأثــرت الانتماءات القبلية واختلاف اللغة والعادات والتقاليد لحماية المســلمين الأوائــل فــى تشكيل وتقسيم الحارات السكنية حيث تأثر التخطــيط والبناء بما ترسب فى نفوس كل جماعة منهم من ثقافاتهم قبل الإسلام[١]

٢- أصــبحت الفســطاط تضم فى مراحل تطورها داخل حاراتها خطط جميع سكان المدينة سواء جنود أو مدنيين مسلمين أو من أهل الكتاب مــع تخصــيص خطــة أو حارة لكل مجموعة منهم حسب مجملها العدوى وتميزت الخطة السكنية بالاكتفاء الذاتى واشتملت على جميع عناصــر الحــياة اليومية من خدمات أنشطة وحرفية وترفيه بجوار الســكن الــذى تميز به الحارات السكنية وبذلك مثلت الحارة الوحدة التخطيطية الأولى المكونة للخطة التى مثلت بدورها النواة التخطيطية المكونة للمدينة.

٣- استمرت الأفكار التخطيطية التى ظهرت فى الفسطاط حتى بعد نشأة قاهرة المعز التى بالرغم من أنها مدينة خاصة للخليفة وجنوده إلا أن يقســم الخطط والحارات كان بنفس الأسلوب الذى ظهر فى الفسطاط فى مراحل الأولى. أى كانت الحارات مخصصة لكن الجنود فقط كان التقييم على الأساس القبلى وظهر ذلك فى أسماء الحارات مثل حارة الروم حارة زويلة، درب الأتراك[٢].

٤- وبعــد أن تــوحدت القاهرة فى عصر صلاح الدين الأيوبى مرجح القاهــرة والقطائع والفسطاط سوراً واحداً لم يعد هناك فصل واضح فــى الســكن بين الجنود والمدينتين وأصبحت المدينة تشمل وحدات تخطيطــية واحدة ونسيج عمرانى واحد وغلبت على الحارات الصفة الســكنية وتجمعت الحرف والصناعة فى حارات خاصة تركزت فى الفسطاط وانتشرت على أطوال قصبة المعز فى القاهرة.

٥- وكانــت بداية التحور الحقيقى فى طبيعة الحارة وتحولها من صفتها الســكنية مجــال المانيفاتورة والحوانيت والدكاكين على طول قصبة

(١) هناء محمود شكرى، مجتمع الحارة، مرجع سابق ، ص ٥٠

(٢) هناء محمود شكرى، مجتمع الحارة، مرجع سابق ، ص ٥٠

المعـز وفـى الحارات المتعامدة على القصبة وانتشرت فى الأسواق داخـل الخطط السكنية وشهدت القاهرة فترة انتعاش اقتصادى كبيرة التجارة على الحرفة لمالها من عائد اقتصادى سريع.

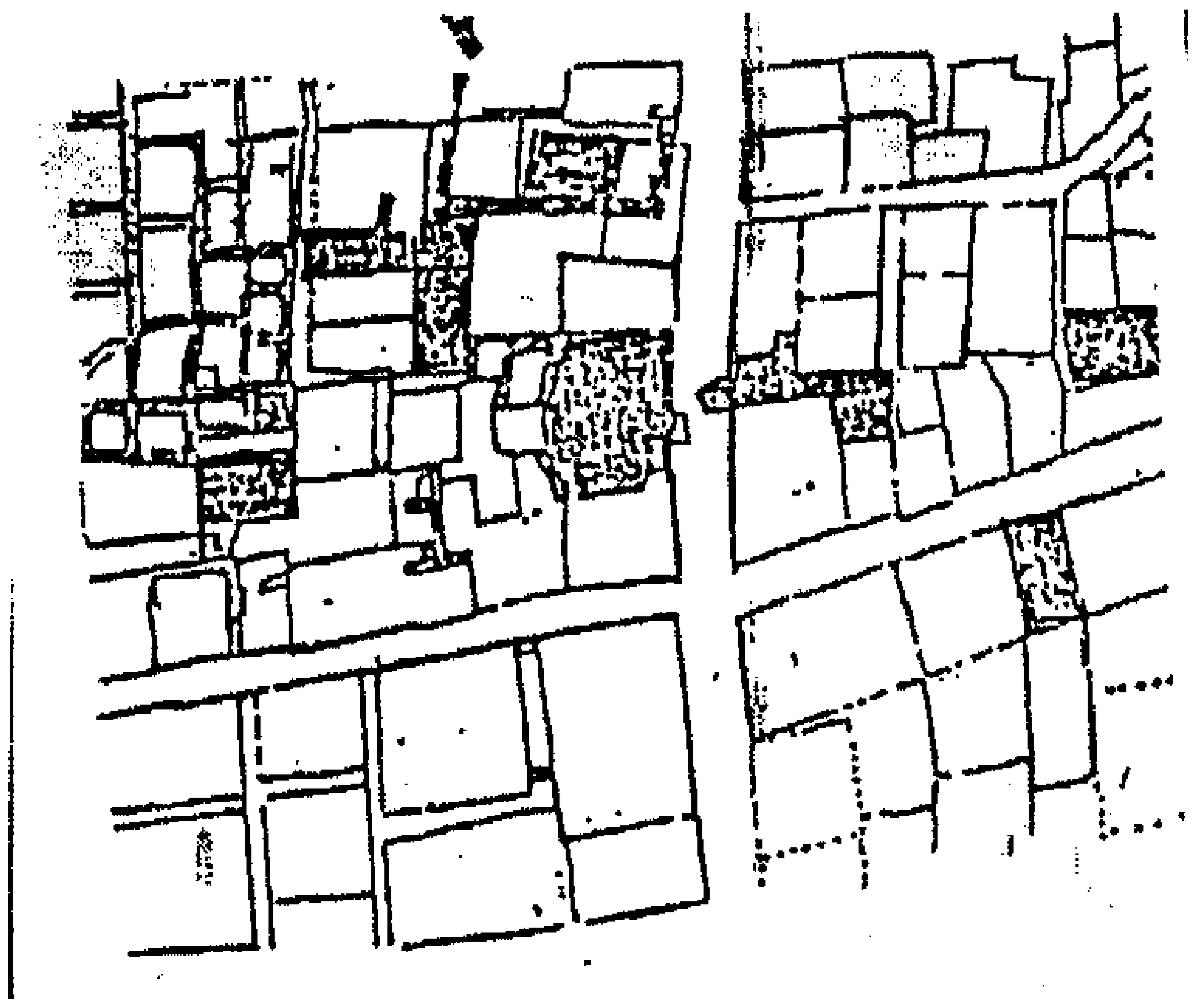
٦- وفى أوائل القرن التاسع عشر كان هناك تنوع فى أشكال الحياة داخل الحرفية ظهر التخصص الحرفى للشارع والحارة وكان هناك حارات إنتاجية حرفية مثل الصاغة، النحاسين، المغربلين.. إلخ.

التـى سـكن الصناع فوق ورشهم ومعاملهم وضمت الحارة الحرفة بجوار السكن ثم بظهور بنظام الوسطاء فى عصر محمد على ظهرت الحارة المنـتجة التى ضم المسكن الواحد فيها السكن بجوار الحرفة وتنوعت أشكال الإنتاج داخل الحارة الواحدة تبعاً لمهنة وحرفة أفراد كل أسرة.

وبدخـول مصـر فى عجلة التصنيع الحديث عاد المسكن إلى نشأته الأولـى وتخصـص للسكن فقط وخرجت الحرفة خارج نطاق الحارات إلى مصانع كبيرة فى الضواحى الجديدة بعيدة عن المناطق السكنية وإن استمرت الحارات الحرفية منتشرة وقريبة من قصبة المعز.

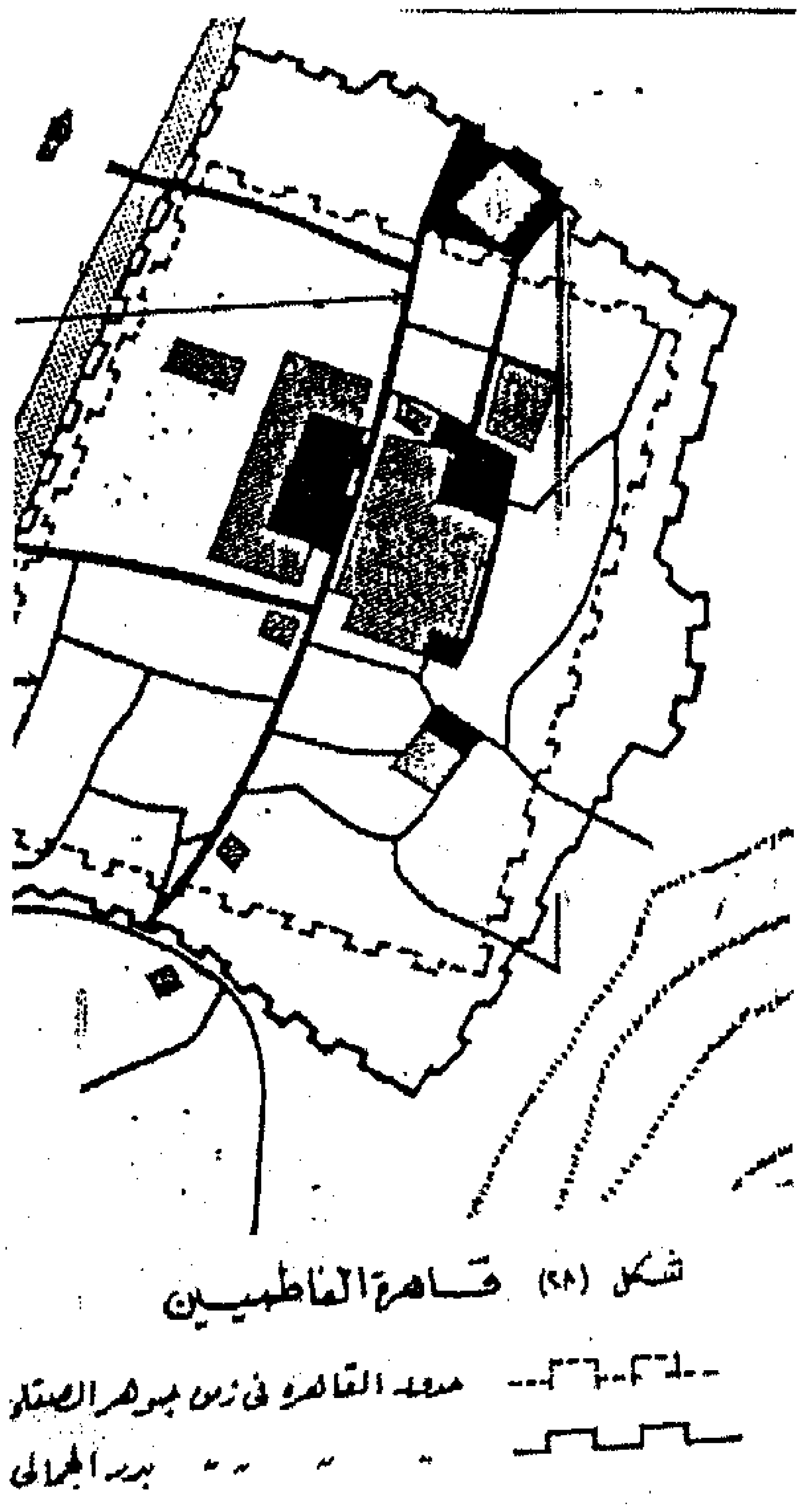
وبظهـور الضواحى الحضرية الجديدة مثل جاردن سيتى والأزبكية وبركة الفيل والزمالك انتقال الصفوة المهنية من قاهرة العصور الوسطى إلى هـذه الضواحى السكنية كانت بمثابة لقطة الإهمال لقاهرة العصور الوسطى وخاصـة بعـد أن سكن المهاجرين من الريف مساكن التجار فى القاهرة ثم شـملت المـنطقة طبقات متواضعة قصيرة ودرجة تزاحم مرتفعة ومعدلات الوفيات والمواليد منخفضة حتى المياه والكهرباء لم يدخلها إلا مؤخراً[1] شكل (٤-٢٤) ، شكل (٤-٢٥) ، شكل (٤-٢٦) ، شكل (٤-٢٧) ، شكل (٤-٢٨) ، شكل (٤-٢٩) ، شكل (٤-٣٠) – شكل (٤-٣١)، شكل (٤-٣٢).

(١) هناء محمود شكرى، مجتمع الحارة، مرجع سابق، ص ٥٠-٥١



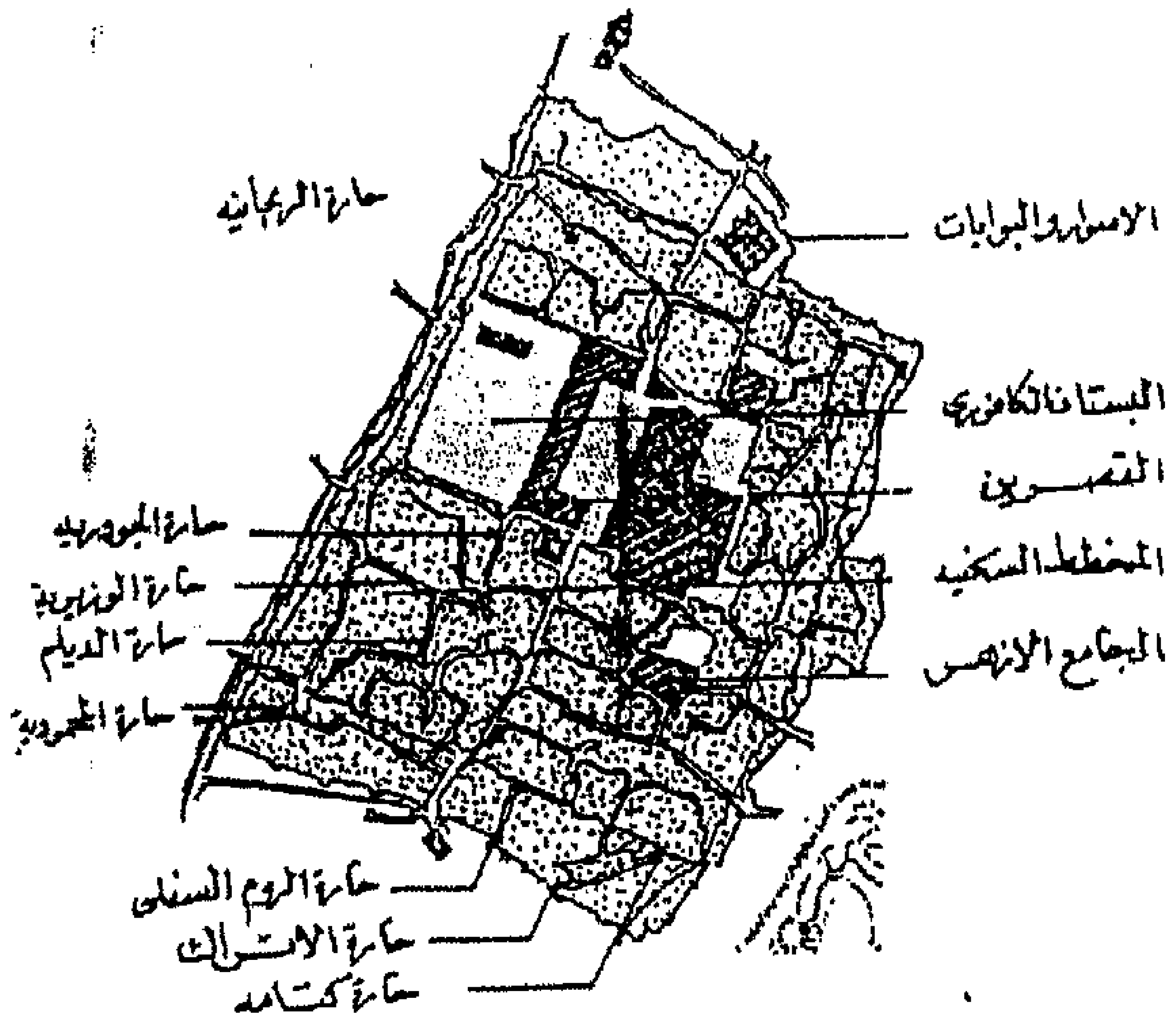
شكل (٤-٢٤)

جزء من تخطيط مدينة غرين بالفيوم في مصر اليونانية (مجتمع الحارة رسالة ماجستير)



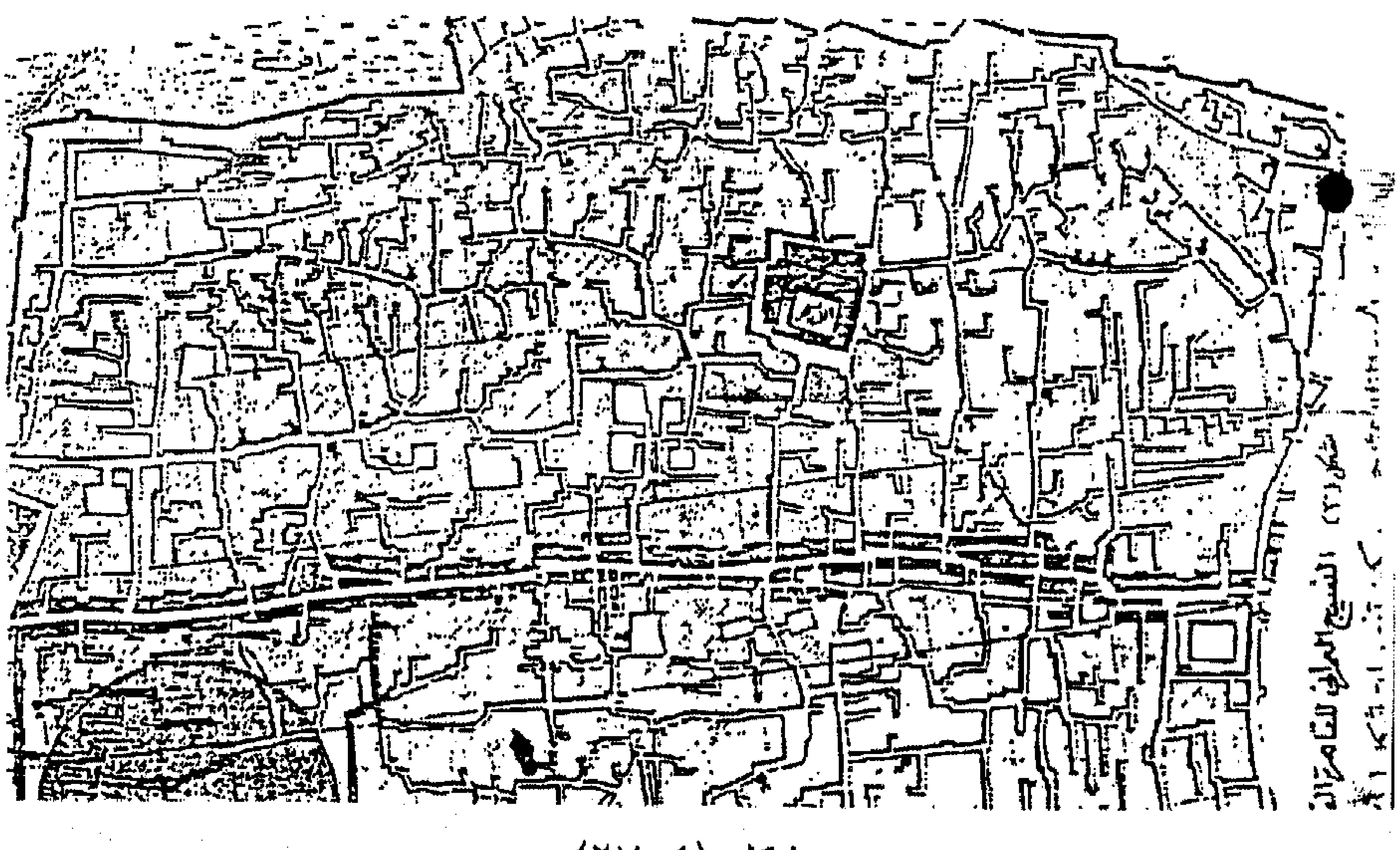
شكل (٤-٢٥)

قاهرة الفاطميين (مجتمع الحارة ، رسالة ماجستير)



شكل (٤-٢٦)

الحارات السكنية ومركزية العناصر بالقاهرة الفاطمية (مجتمع الحارة، رسالة ماجستير)



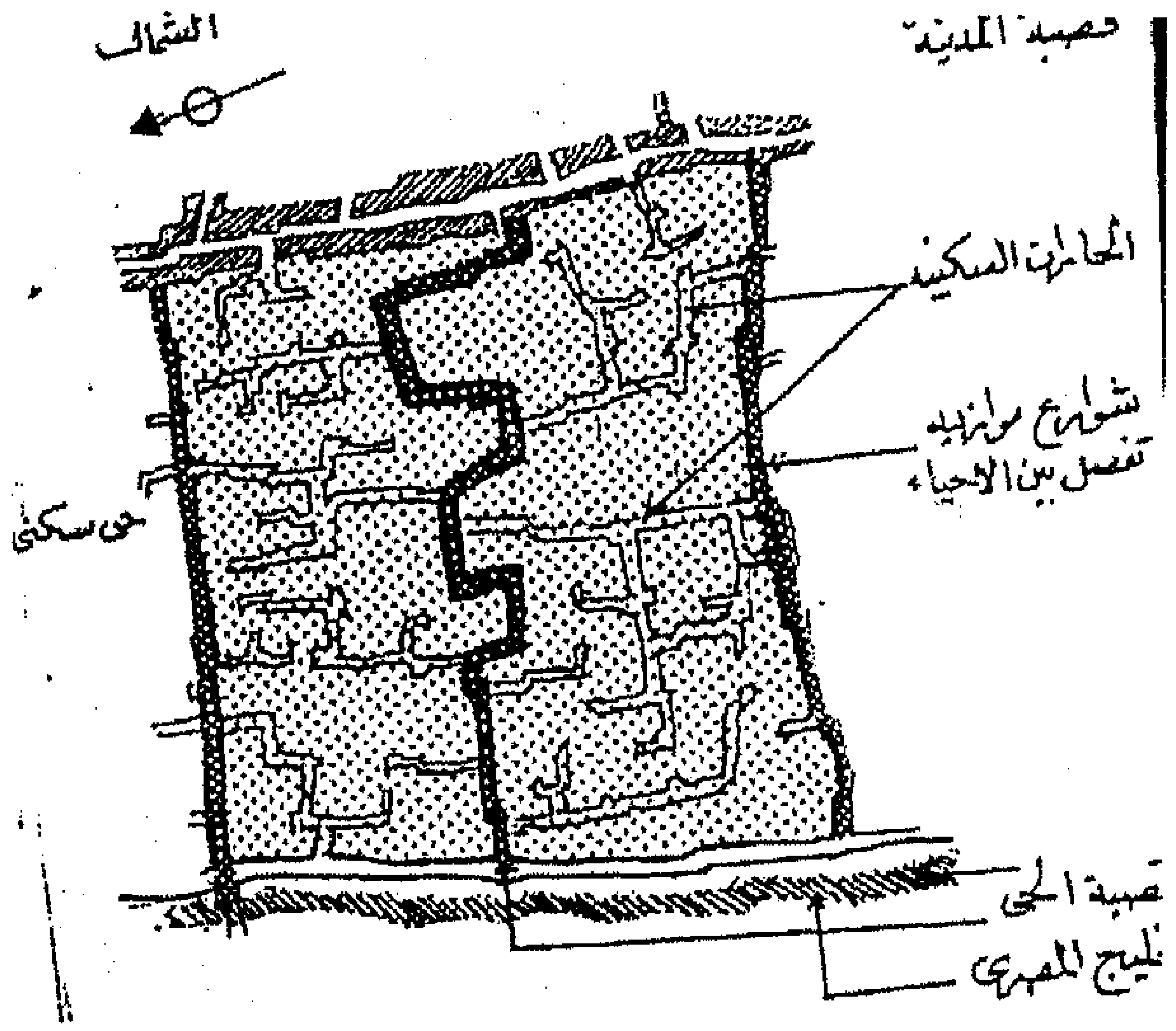
شكل (٤-٢٧)

النسيج العمراني للقاهرة الفاطمية (مجتمع الحارة ، رسالة ماجستير)



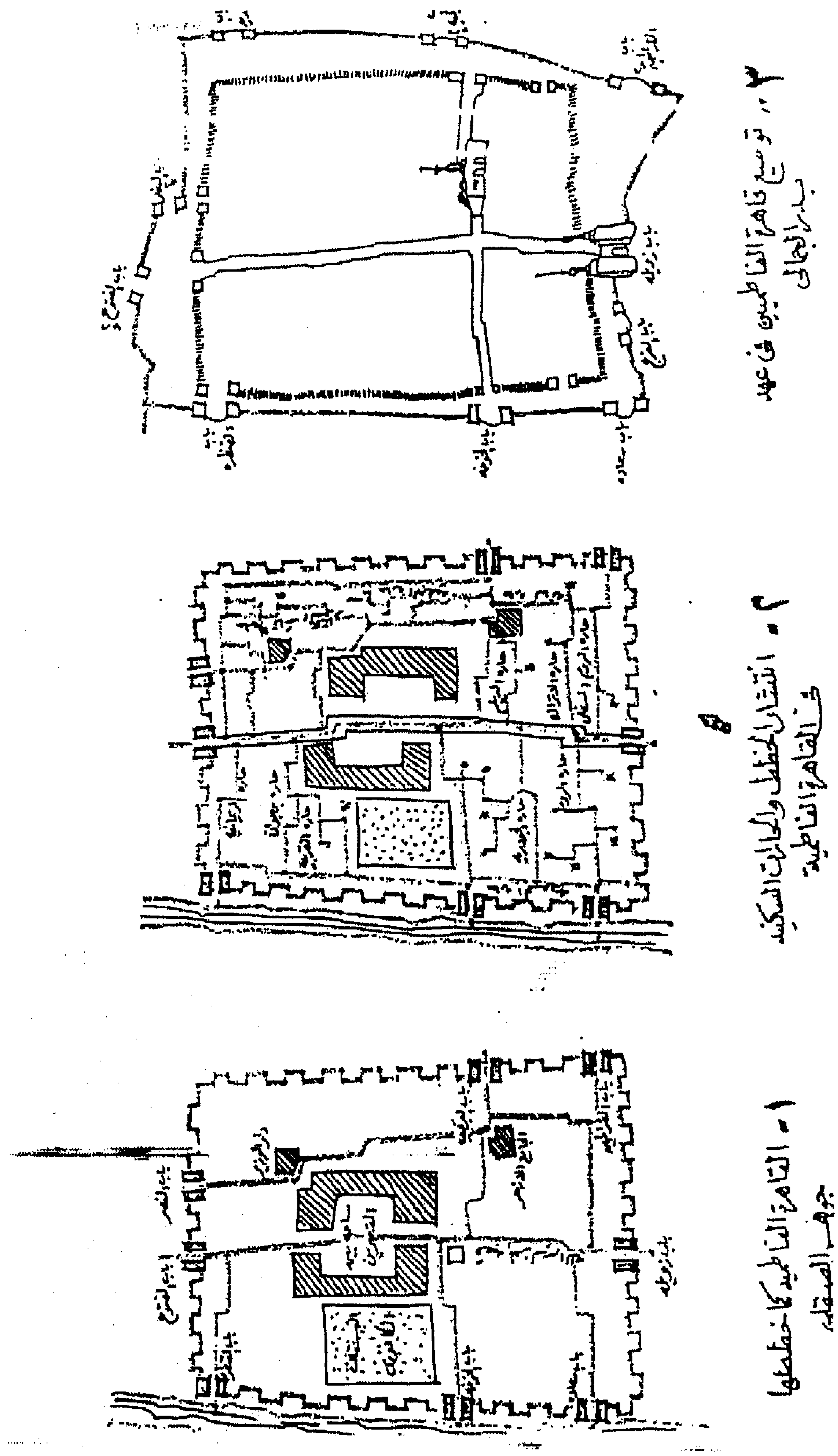
شكل (٤-٢٨)

تدرج الشوارع داخل الخطة السكنية الواحدة (مجتمع الحارة ، رسالة ماجستير)



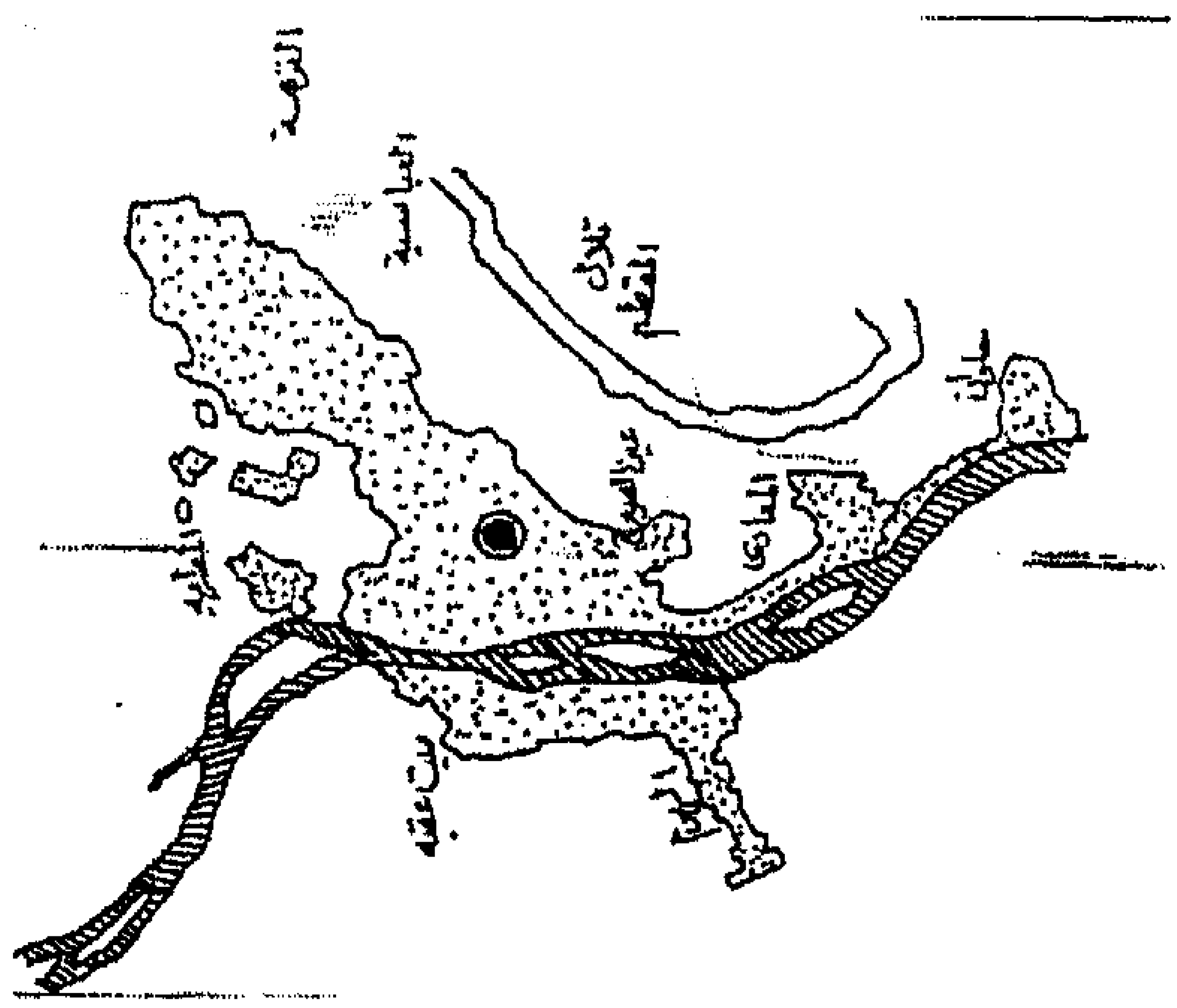
شكل (٤-٢٩)

تكوين الحي السكني بالقاهرة الفاطمية (مجتمع الحارة، رسالة ماجستير)



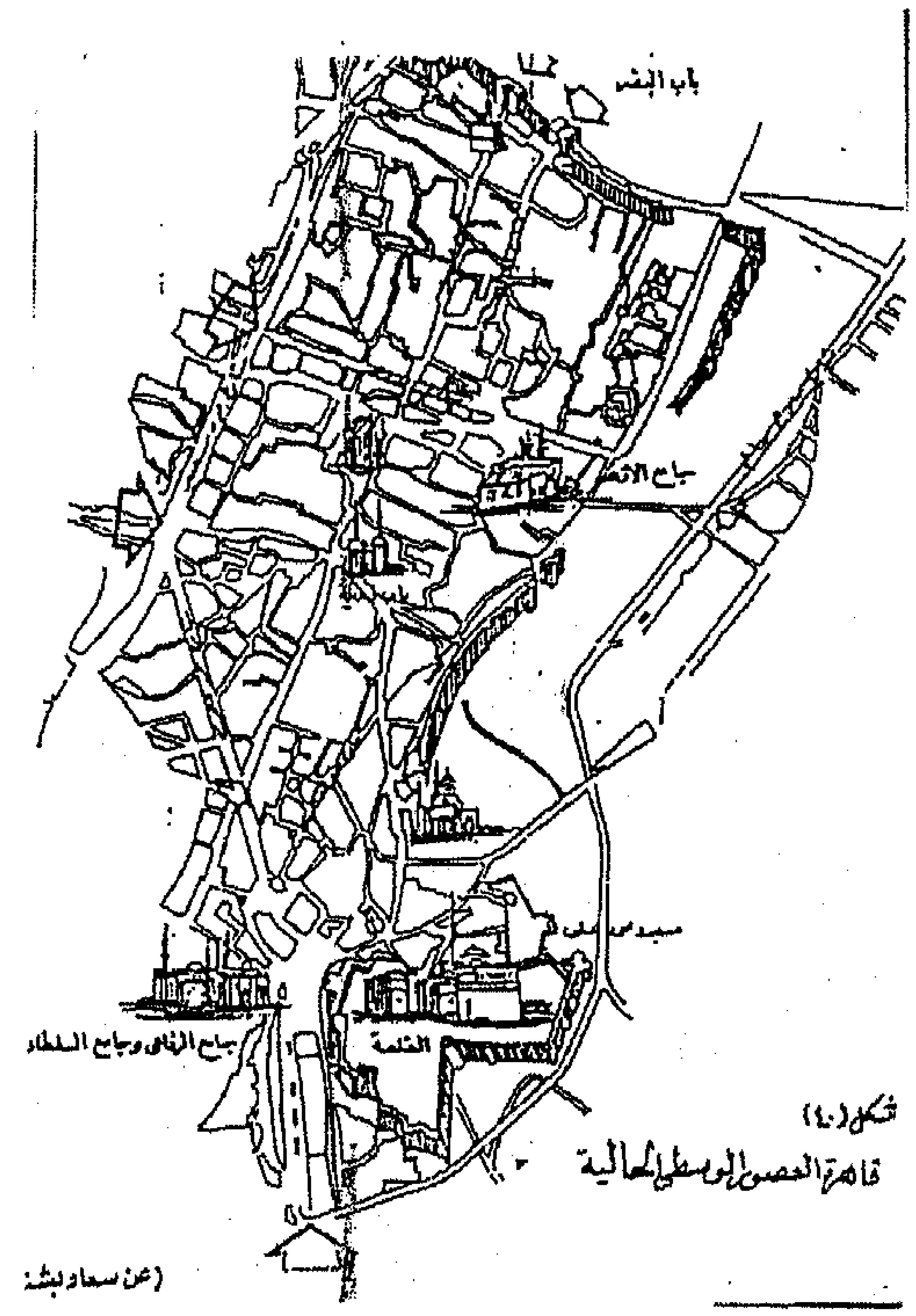
شكل (٤-٣٠)

مجتمع الحارة "النشأة والتطور في القاهرة الفاطمية" (مجتمع الحارة ، رسالة ماجستير)



شكل (٤-٣١)

موقع قاهرة العصور الوسطى من القاهرة الكبرى (مجتمع الحارة، رسالة ماجستير)



شكل (٤-٣٢)

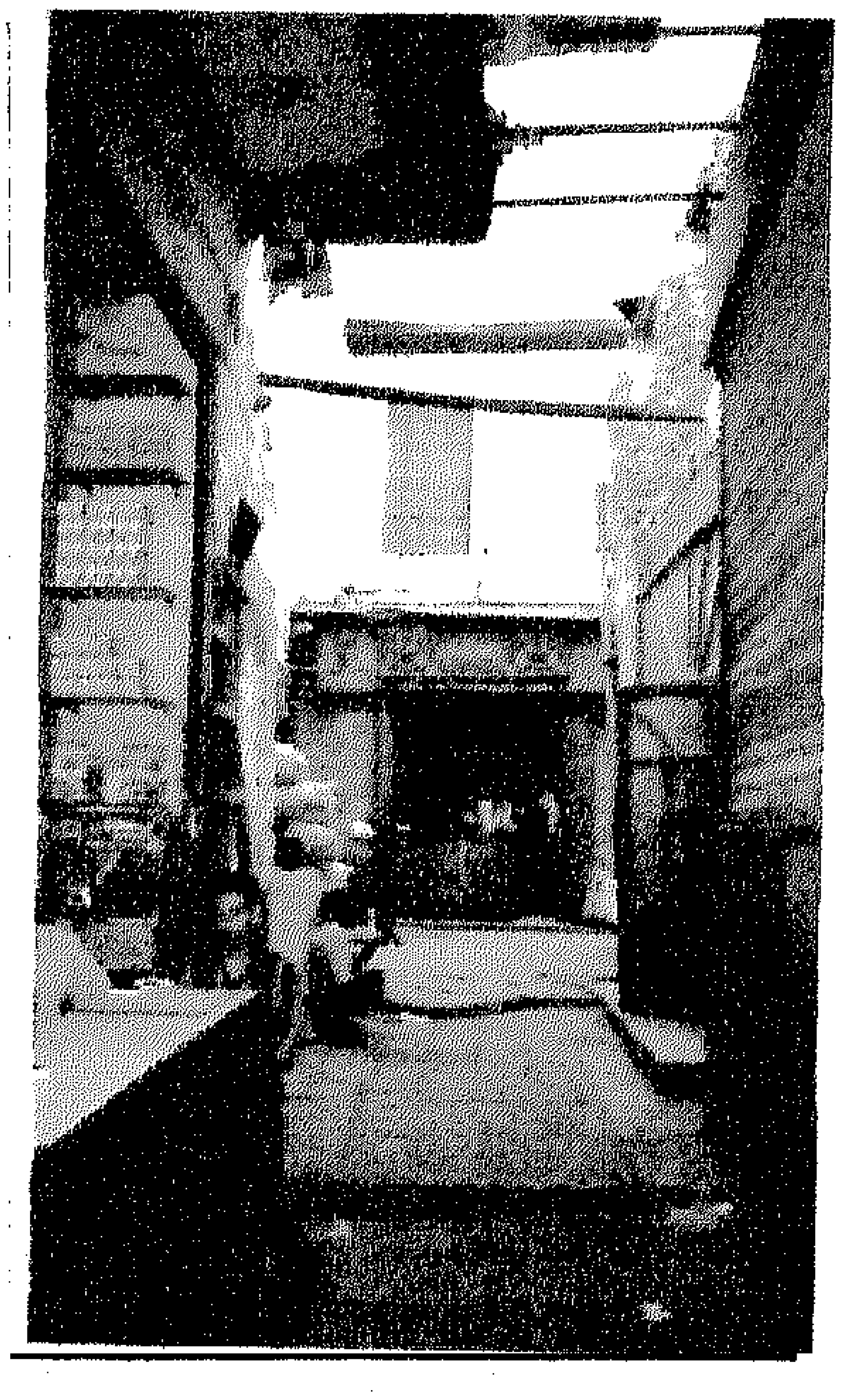
قاهرة العصور الوسطى (مجتمع الحارة، رسالة ماجستير)

٤/٤/٨- الزقاق

الزقاق فى اللغة هو الطريق الضيق، نافذاً أو غير نافذاً، ويجمع على أزقـة، وهو أصغر من الدرب وربما يتفرع منه ويختلف الزقاق عن الشارع والدرب والحارة والعطفة فى أنه لا يفضى إلى شئ. فى نهايته بيت أو مخزن أو متجـر أو حائط ولخصوصية المكان ومحدوديته، فإن العلاقات بين سكانه تختلف عنها فى أماكن أخرى. وبالتحديد، فإن العلاقة بين أبناء الزقاق بديهية أو مفترضة. المدخل واحد، ووحيد، والنوافذ تقترب فتكاد تتلاصق، وتطورات الحياة معلنة.

زقاق المدق كما يصفه فى الروايات:

"أثـر نفـيس، كـيف لا، وطـريقة المبلط بصفائح الحجارة ينحدر مباشرة إلى الصـنادقية، تلك العطفة التاريخية، وقهوته المعرفة بقهوة كرشة تزدان جدرانها بـتهاويل الأرابيسك، هذا إلى قدم بادئ وتهرم وتخلخل، وروائح قوية من طرب الزمان القديم الذى صار مع مرور الزمن عطارة اليوم والغد" شكل (٤-٣٣).



شكل (٤-٣٣)

زقاق المدق (الباحث)

وفى نفس الرواية:

" ... تحد الزقاق ثلاثة جدارن، باب على الصنادقية، يصعد فى غير انتظام، وفى جانب دكان ووكالة، وينتهى بشيئين متلاصقين، يتكون كلاهما من طوابق ثلاثة..."(١)

وكان نجيب محفوظ هو أول من أطلق اسم الزقاق على رواية هى "زقاق المدق" والزقاق هو التعبير عن المدينة التقليدية، تلك التى لم تتأثر كثيراً بما وفد على المدينة الحديثة من عادات ومعتقدات وأنماط سلوكية ولعل الزقاق من ناحية أخرى هو همزة الوصل من حيث البعد الاجتماعى والأخلاقى بين الريف والمدينة أنه يشكل على نحو ملاذا للقيم والموروثات التقليدية، يعكس الحياة المغايرة فى المدينة التى يختلف إيضاحها.

٤/٤/٩- السوق:

كانت الأسواق فى الماضى تتميز كل واحدة عن الأخرى فى اقتصارها على بضاعة خاصة بها. وكما يقول اليعقوبى، فقد كان "لكل تجارة شوارع وحوانيت معلومة، ولا يختلط قوم بقوم ولا تجارة بتجارة، ولا يباع صنف مع غير صنفه، ولا يختلط أصحاب المهن من سائر الصناعات بغيرهم، فلكل أهل تجارة منفردون بتجارتهم، وكل أهل مهنة معتزلون عن غيرهم طبقتهم"(٢)

لقد كانت الشوارع التجارية أو الأسواق من أهم العناصر التخطيطية التى ارتبطت بالسكان فى المدينة الإسلامية إذا لم يتأثر هذا النوع من النشاط الجماعى كثيراً بالبصمات الشخصية التى تركها الحكام الذين تتابعوا عليها فى العصور المختلفة. ومن هنا كانت الشوارع التجارية أو الأسواق من أهم العناصر المكونة للتراث الحضارى للمدينة الإسلامية القديمة لما كان لها من صفة الاستمرار والنمو العضوى شكل (٤-٣٤).

---

(١) نجيب محفوظ، رواية زقاق المدق.

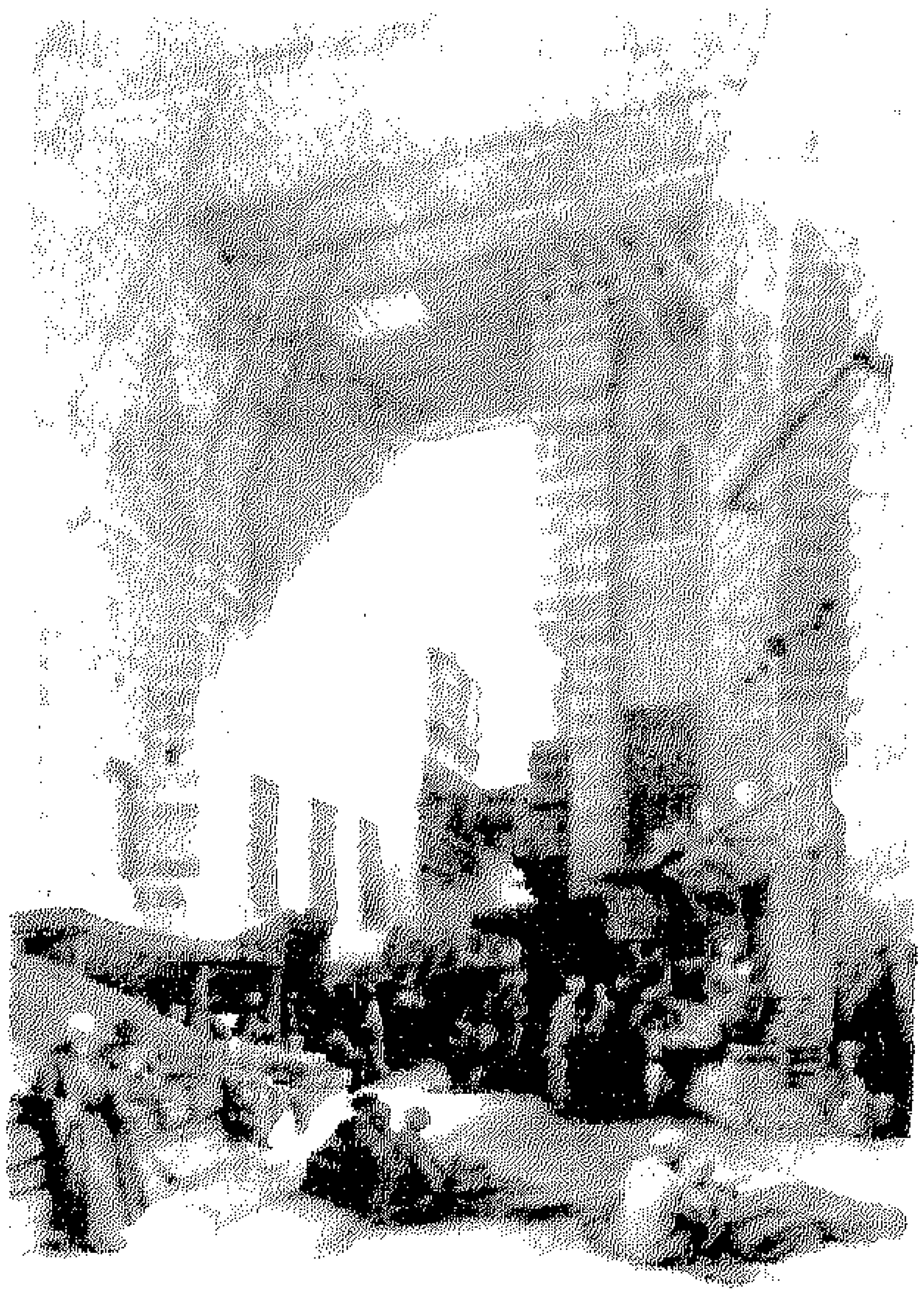
(٢) اليعقوبى، كتاب البلدان، ص ٢٣٩.



شكل (٤-٣٤)

سوق رضوان (The glory of Cairo)

واستمرت الصورة الغالية لأسواق القاهرة القديمة فى الشوارع التجارية التخطيطية والتى سميت أسواقها بأسماء السلع والبضائع التى تحويها بمثابة العمود الفقرى لقاهرة المعز ويمتد من باب الفتوح حتى باب زويلة ماراً فيما بين القصرين وقد سميت أجزاؤه المختلفة بأسماء السلع التى بها وتفرعت من هذا الشارع التجارى الرئيسى فروعاً من الشوارع التجارية التخصصية مثل سوق خان الدواسين وسوق حارة برجوان. وكان من الأسواق النوعية سوق الشماعين وسوق الدجاجية وسوق السلاح وسوق القفصيات وسوق الجوخيين وسوق الحلاويين وسوق السوابين الصاغة وسوق الصنادقيين وسوق الحريريين. ولا تزال آثار هذه الشوارع التجارية أو الأسواق قائمة فى المناطق المختلفة من القاهرة القديمة. وأهمها سوق الغورية فى أحد أجزاء شارع المعز لدين الله أو ما كان يسمى بشارع القصبة شكل (٤-٣٥).



شكل (٤-٣٥)

بازار الغورية (David Roberts)

وفى رواية يوميات نائب فى الأرياف:

".. وسوق القرية لا يقتصر على البيع والشراء، فقد يكتسب البعض كاتباً عمومياً بلاغــاً أو عريضة ضد أحد خصومه أو ضد مأذون الناحية، أو العمدة، أو وكل شيخ الخضر.."(١)

وصف جمال الغيطانى أسواق القاهرة العربية:

"للســوق العــربية هندســة بــناء خصبة، وتستر خلفاها رؤية للحياة وللتجارة، وللعلاقــات بــين البشر، وفيها تتشابك المصائر، وحتى زماننا هذا تحتفظ القاهرة بأســواق متكاملة لم تنل منها العمارة الحديثة، أو زحف الخرسانة، بل إن الفلسفة الخفــية انــتقلت إلــى الأســواق العصــرية التــى تغــرق فى بحر من النيون الصناعى.."(٢)

تــتوحد الظـــلال، والـــروائح ومنحنـــيات الطرق، وملامح الانتظار،

---

(١) توفيق الحكيم، رواية يوميات نائب فى الأرياف، ص ١٥٦.
(٢) جمال الغيطانى، ملامح القاهرة فى ألف سنة، ص ٧١.

والرغبة، تماماً كما تتشابه الملامح البشرية، فى الأسواق العربية فى القاهرة، الغـورية، والحمزاوى المثقل بالتوابل والعطور، وخان الخليلى شكل (٤-٣٦) مجمـع الـتحف وآيـات الإبـداع الإنسانى، والتربيعه، لاتنأى عن الخطوط والقسـمات عندما تنتقل إلى سوق الحميدية، الممتد الطويل كقطار يتحرك فى ثـبات عبر محطات متواليه فى الزمان لا تنال من معالمه، وأرضية مفروشة بظلال السقف المعلق.



شكل (٤-٣٦)

بازار خان الخليلى (David Robverts)

ويحدثنا المقريزى عن أسواق القاهرة:

".. والقصبة هي أعظم أسواق مصر، وسمعت غير واحد ممن أدركته من المعمرين يقول إن القصبة تحتوى على اثنى عشر ألف حانوت ....."[1] شكل (٤-٣٧).



شكل (٤-٣٧)

بازار كوبر سميث (David Robers)

هذا العدد الهائل من الحوانيت كان يبدأ في زمن المقريزى بعد أن يلج الداخل من باب الفتوح، القائم الآن، فيما يلى ذلك الباب كان يوجد سوق اللحم والخضر، كانت حوانيت القصاصين تصطف متجاوره، تبيع لحم الضأن والماعز، وكان القصابون يلفون اللحم في ورق الموز، ومكان هذا السوق

(١) تقى الدين المقريزى، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار.

اليوم العديد من التجار الذين اختصوا ببيع الليمون، وهنا نلاحظ السمة الأولى للأسواق العربية، أنها التقسيم النوعى، فلكل سلعة تجدها فى مكان معين.

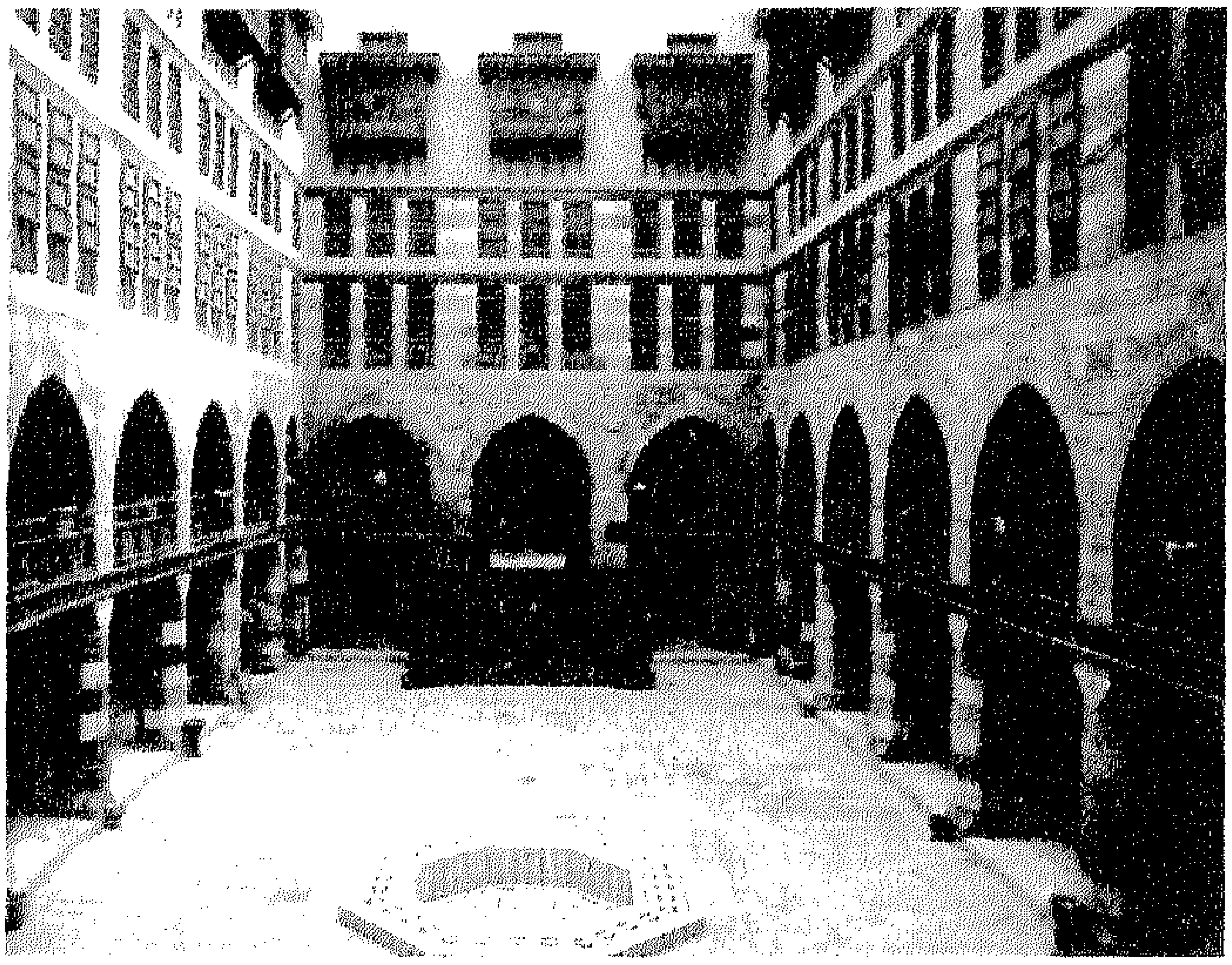
بعض الأسواق انتقل مع حركة الزمان فى المكان فابتعد من موقعه ولم يعد يحمل الاسم كسوق السلاح، وثمة أسواق أخرى لا تزال فى موقعها تقاوم عناصر البلى، والعدم، كسوق الصاغة، وفى القاهرة الآن أسواق لا تزال محتفظة بالشكل القديم، مثل سوق الخيامية المسقوف من خشب ويكثر به صناع الخيام التى تنصب منها السراداقات وبالطبع هنا خان الخليلى والحمزاوى والتربيعه.(١)

٤/١٠/٤- الوكالة:

الوكالة وحدة تعتبر سوق فى حد ذاتها، ويمكن أن نعتبرها فندقاً أيضاً، فالوكالة عبارة عن بناء كبير مربع الشكل فى معظم الأحيان أو مستطيل، يتكون من عدة طوابق، الطابق الأسفل يتكون من مخازن متجاورة تستعمل كدكاكين لعرض البضاعة أيضاً، وفوق الحوانيت حجرات صغيرة تستخدم كمساكن للتجار الغرباء الذين قطعوا ساعات طويلة عبر بلاد متعددة لعرض بضاعتهم فى القاهرة ولعل أشهر وكالة بقيت حتى الآن هى وكالة الغورى شكل (٤-٣٨) التى أعيد ترميمها، هناك وكالات قديمة جاء ذكرها فى خطط المقريزى مثل وكالة الصابون المجاورة لباب النصر، والتى ذكرها تحت اسم خان قوصون شكل (٤-٣٩) شكل (٤-٤٠)، وكالة بازرعة بالجمالية، ووكالة القطن، وكل وكالة لها باب واحد يقفل ليلاً ويحرسه بواب(٢).

(١) جمال الغيطانى، ملامح القاهرة فى ألف سنة، مرجع سابق، ص ٧١

(٢) جمال الغيطانى، ملامح القاهرة فى ألف سنة، مرجع سابق ، ص ٧٨.



شكل (٤-٣٨)

وكالة الغورى (The glory of Cairo)



شكل (٤-٣٩)

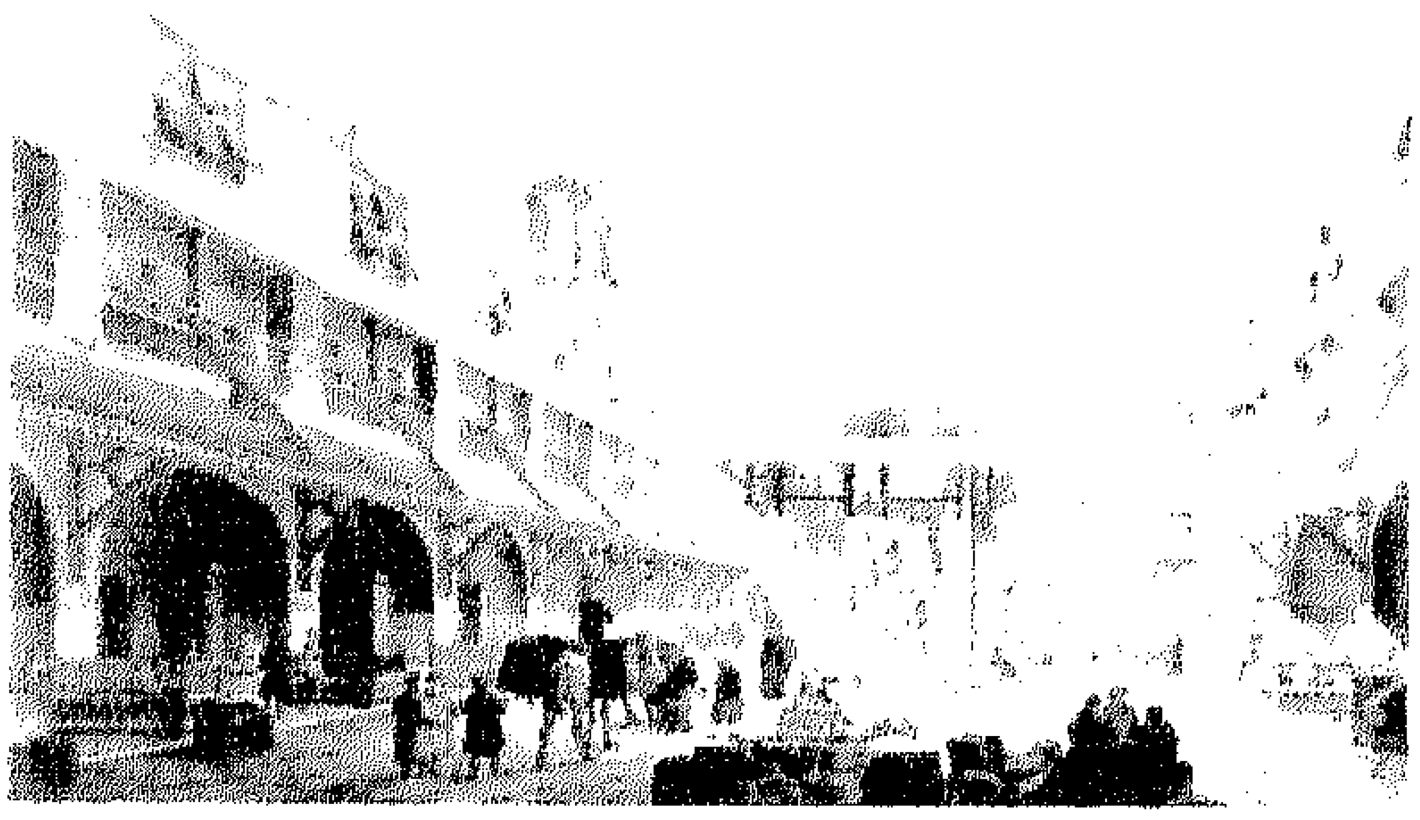
خان قوصون (الباحث)



شكل (٤-٤٠)

خان قوصون من الداخل (الباحث)

والوكالة: مكان يتعامل فيه وكلاء التجار لعرض[1] بضائعهم ولبضائع الصادر والوارد، وهي عبارة عن حوش كبير، تحيط به المحال التجارية ذات النشاط المتنوع[2] شكل (٤-٤١) شكل (٤-٤٢)



شكل (٤-٤١)

وكالة ذو الفقار كتخدا (The glory of Cairo)

(١) القاهرة العظمى مدينة ألف ليلة – الجديد (مجلة) ١٩٧٥/٥/١

(٢) عباس الطرابيلى، شوارع لها تاريخ، الدار المصرية اللبنانية، ص ٢٦



شكل (٤-٤٢)

وكالة ذو الفقار كتخدا (The glory of Cairo)

فى رواية زقاق المدق:

"... وكانت وكالة السيد سليم علوان بالصنادقية للعطارة بالجملة والتجزئة، يجلس صاحبها إلى مكتب ضخم في نهاية الردهة الموصلة إلى فناء الوكالة الداخلي الذى تحدق به المخازن، بحيث يستطيع أن يشرف على داخل الوكالة وخارجها، ويراقب العمال والحمالين والزبائن وكل من يتردد على الوكالة ..."(١)

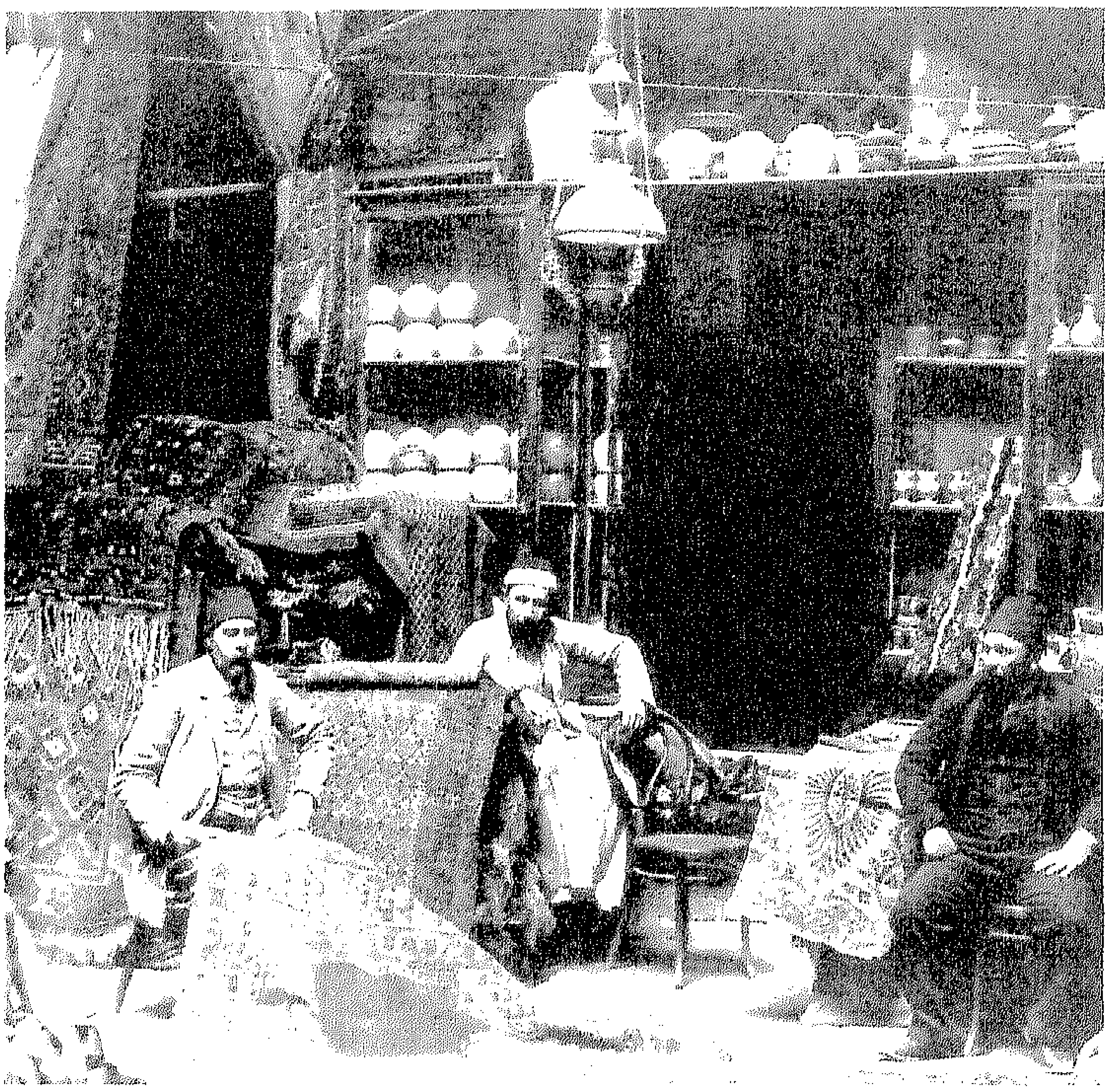
وأيضا من رواية زقاق المدق:

".. وكانت الوكالة مثار ضجيج لا ينقطع فى الزقاق طيلة النهار: عمال كثيرون لا يكفون عن العمل، وعدد من سيارات العمل الضخمة يجعجع أزيزها فيطبق على الصنادقية وما يتاخمها من الغورية والأزهر وتيار زاخر من الزبائن والعملاء.." (٢)

(١) نجيب محفوظ، رواية زقاق المدق ، مرجع سابق، ص ٧٩.
(٢) نجيب محفوظ، رواية زقاق المدق ، مرجع سابق، ص ٥٧.

٤/٤/١١- الدكان- الحوانيت:

عنصر معمارى وعمرانى يظهر فى الروايات التالية شكل (٤-٤٣) ، شكل (٤-٤٤):



شكل (٤-٤٣)

خان الخليلى (Lehnert and Landrock)



شكل (٤-٤٤)

دكان (Lehnert and Landrock)

فى رواية بين القصرين

".. وكــان دكان أحمد عبد الجواد متوسط الحجم، تكدست رفوفه جنباته بجوالات البن والأرز والنقل والصابون، وفى الركن الأيسر – قبالة المدخل – مكتب أحمد عبد الجواد بدفاتره وأوراقه وتليفونه، وفى اليمين خزانة خضراء تشى بالصلابة، يذكرونها بالأوراق المالية ....".[١]

فى الفصل السابع من رواية بين القصرين:

".. عــندما بلــغ الســيد أحمــد عــبد الجواد دكانه الذى يقع أمام جامع برقوق بالنحاسين.." [٢]

(١) نجيب محفوظ، رواية زقاق المدق، مرجع سابق، ص ٤٤.
(٢) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.

وفـــى الفصـــل الثانــــى عشر عندما وصف نجيب محفوظ حركة ياسين عبد الجواد

".. ثـم اتجه صوب الصاغة، ومنها إلى الغورية ومال إلى قهوة سى على على ناحـية الصـــناديقية، وكانت شبه دكان متوسط الحجم يفتح بابها على الصناديقية وتطل بكوة ذات قضبان على الغورية.." (١)

وفى رواية زقاق المدق:

"... وكان الحلاق كامل يقتعد كرسياً على عتبه وكأنه.." (٢)

وفى رواية خان الخليلى:

"..أمـا دكـان الخطـاط فيختلف عن بقية الدكاكين بما يتناثر داخله فى لافتات جميلة.." (٣)

وفى رواية قنديل أم هاشم:

"وجــود دكــان فـــى حارة يهبها قيمة يميزها عن الحارات الأخرى، يمـــنحها طعـم الشــوارع الكبيــرة ذات الأهمية، والرصيف المقابل للورش الصغيرة يعد جزءاً منها.." (٤)

الأسواق تتكون من الدكاكين المتجاورة، يصفها المستشرق الإنجليزى إدوارد لين: فى القرن التاسع عشر:

"يـتكون الدكان من كوه مربعة الشكل ، أو حجرة صغيرة ارتفاعها ستة أقدام أو سبعة تقريباً، وعرضها ثلاثة أقدام أو أربعة، وقد يتألف الدكان من حجرتين تتقدم الـواحدة الأخـرى وتستعمل الأخيرة مخزناً ويقام أمام الدكان وترتفع المصطبة عـادة حوالـى قدمين ونصف أو ثلاثة أقدام ويكون عرضها كارتفاعها، وتجهز واجهة الدكان بمصاريع ثلاثة سهلة الطى يعلو بعضها البعض فيثنى أعلاها إلى فـوق، ويطـوى الآخـران إلى أسفل فوق المصطبة فتكون مقعداً مستوياً يفرش بالحصر أو البسط أو بالوسائد أحياناً، ويجلس التاجر غالباً على المصطبة.." (٥)

بعض الدكاكين فى الأسواق القديمة لا يزال على حالها، لم يعترضها

---

(١) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.
(٢) نجيب محفوظ، رواية زقاق المدق، مرجع سابق، ص ٦.
(٣) نجيب محفوظ، رواية زقاق المدق، مرجع سابق، ص٤٣.
(٤) يحيى حقى، رواية قنديل أم هاشم.
(٥) جمال الغيطانى، ملامح القاهرة فى ألف سنة، مرجع سابق، ص ٧٥.

الــزمن، ربما كانت بعض العادات قد تغيرت غير أن الحياة الجماعية للسوق، ربما لا تزال تحتفظ بخصائص قديمة.

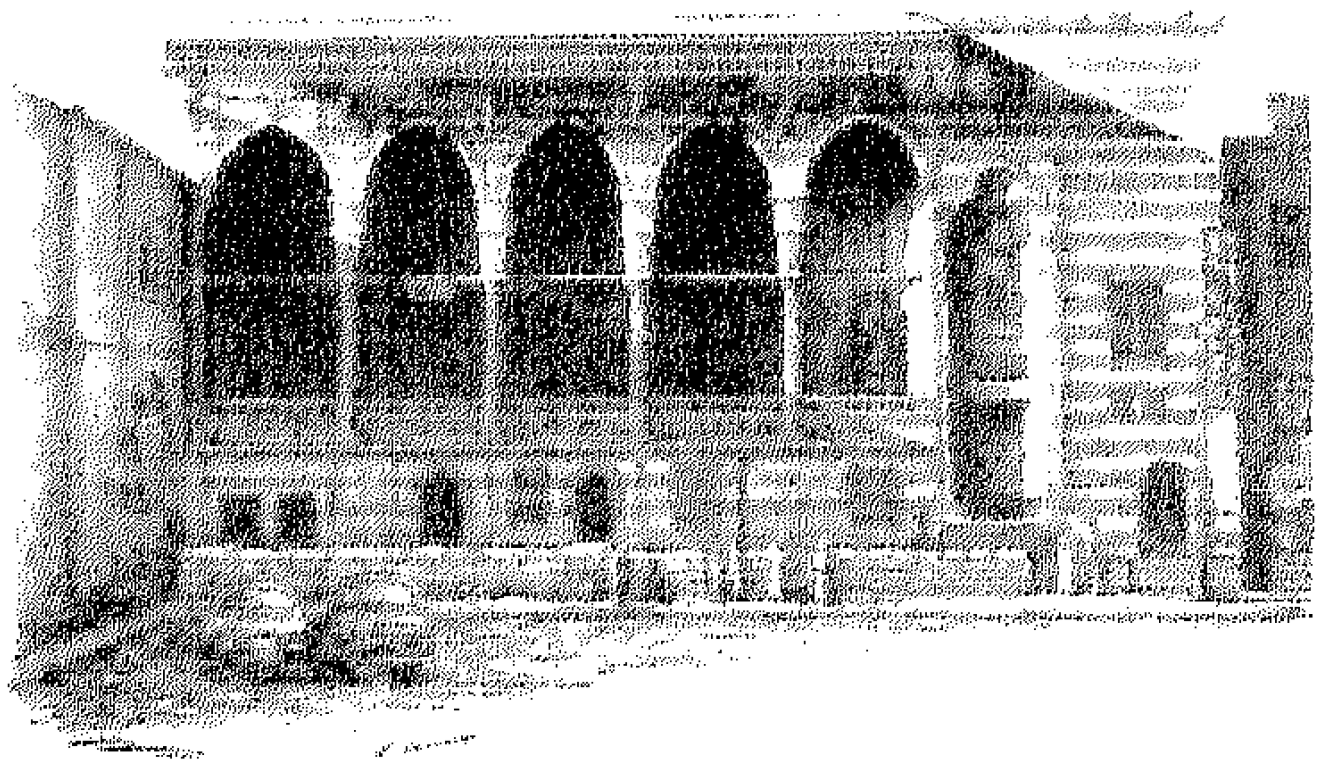
وصــف الــرحالة أبــو الحسن الوزان الفارسى المعروف باسم ليون الأفريقى والذى زار مصر فى القرن السادس عشر قدم لنا صورة شاملة:

"تمتلئ المدينة "القاهرة" بالصناع والتجار. ويكثرون بصفة خاصة فى شارع يمتد بــين بــاب النصــر وبــاب زويلة، فهنا يقيم أكثر نبلاء القاهرة، ويوجد فى هذا الطــريق عدد من المدارس التى تثير الإعجاب بسبب حجمها وزخرفتها، ويضم أحد الأحياء وهو الذى يسمى بين القصرين محلات يبلغ عددها ستين محلا.."[1]

ولقــد ولــت أسواق القاهرة القديمة والتى كانت تعكس فى تصميمها أســلوب حياتها قيماً وعادات لم تعد موجودة الآن، وإذا كانت الأصالة لا تزال تشــبث ببعض أركان المدينة القديمة، فإننا نجد فيها بقايا عتيقة تحاول الثبات فى وجه رياح التغيير والنيون والبوتيكات، وذلك الطوفان النابع من كل أرجاء الدنيا.

٤/١٢/٤ – البيت

النصــيحة التراثية تدلل على أهمية المسكن للإنسان المصرى: "ليكن أول ما تبتاع وآخر ما تبيع"[2] شكل (٤–٤٥)



شكل (٤–٤٥)

بيت القاضى (الشيمي)

(١) جمال الغيطانى، ملامح القاهرة فى ألف سنة، مرجع سابق، ص ٧٦

(٢) محمد عبد الستار عثمان: المدينة الإسلامية، عالم المعرفة، ص ٤٠

لقد كان البيت هو الجنة الوحيدة والحقيقية والمركز العصبى لثلاثية نجيب محفوظ[١]

كما ذكر فى الرواية بين القصرين:

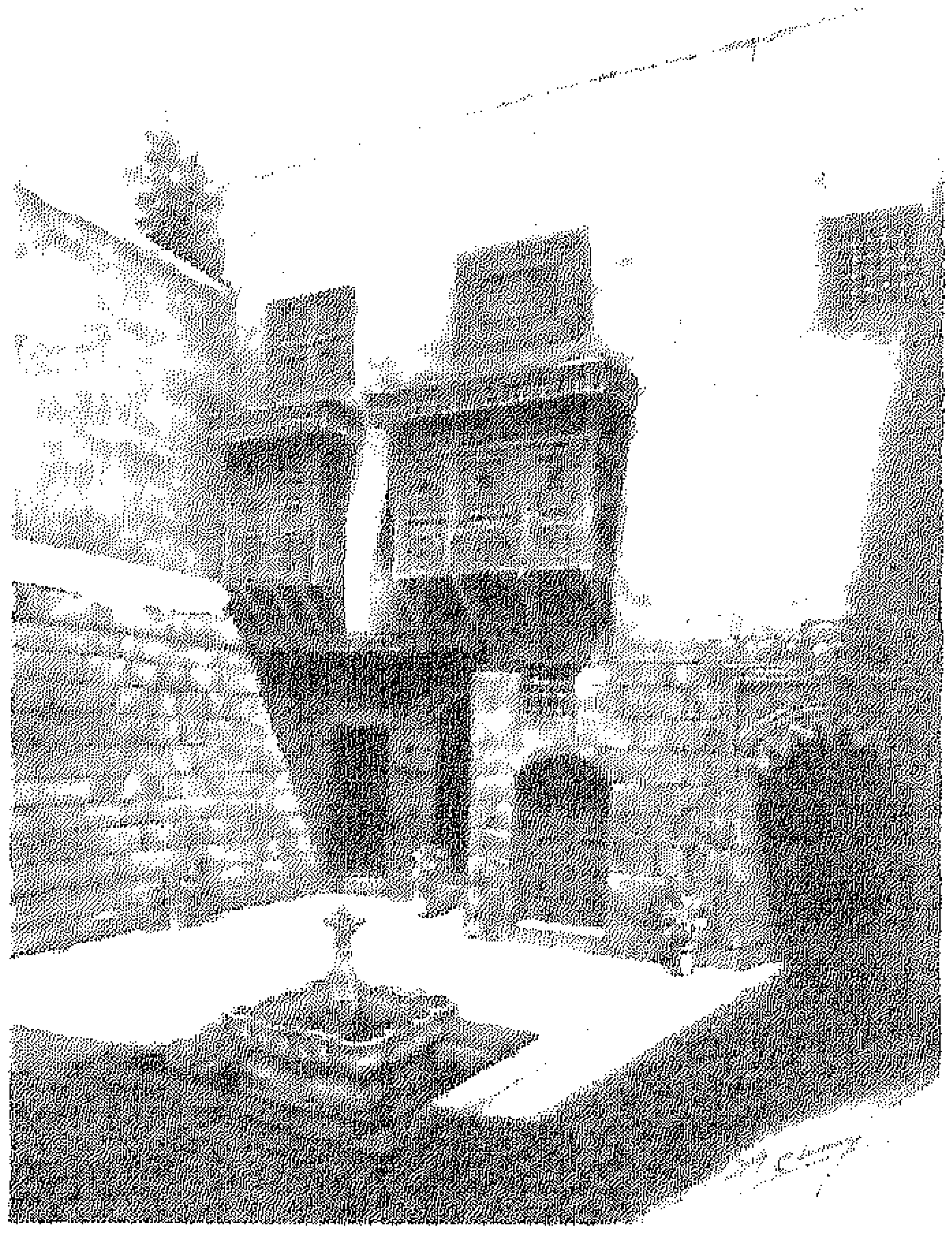
"... وكان البيت هو ملاذ أسرة أحمد عبد الجواد عندما تصاعدت أحداث ١٩١٩"[٢]

أن الصورة العامة لبيت أحمد عبد الجواد هى الفناء الترب، والبئر العميقة والطابقين والحجرات الواسعة العالية الأسقف والسطح الذى يطل على المآذن وأسطح العمارات المجاورة والمشربية التى تطل على شارعى بين القصرين والنحاسين[٣].

وفى وصف ستانلى لينبول لبيوت القاهرة:

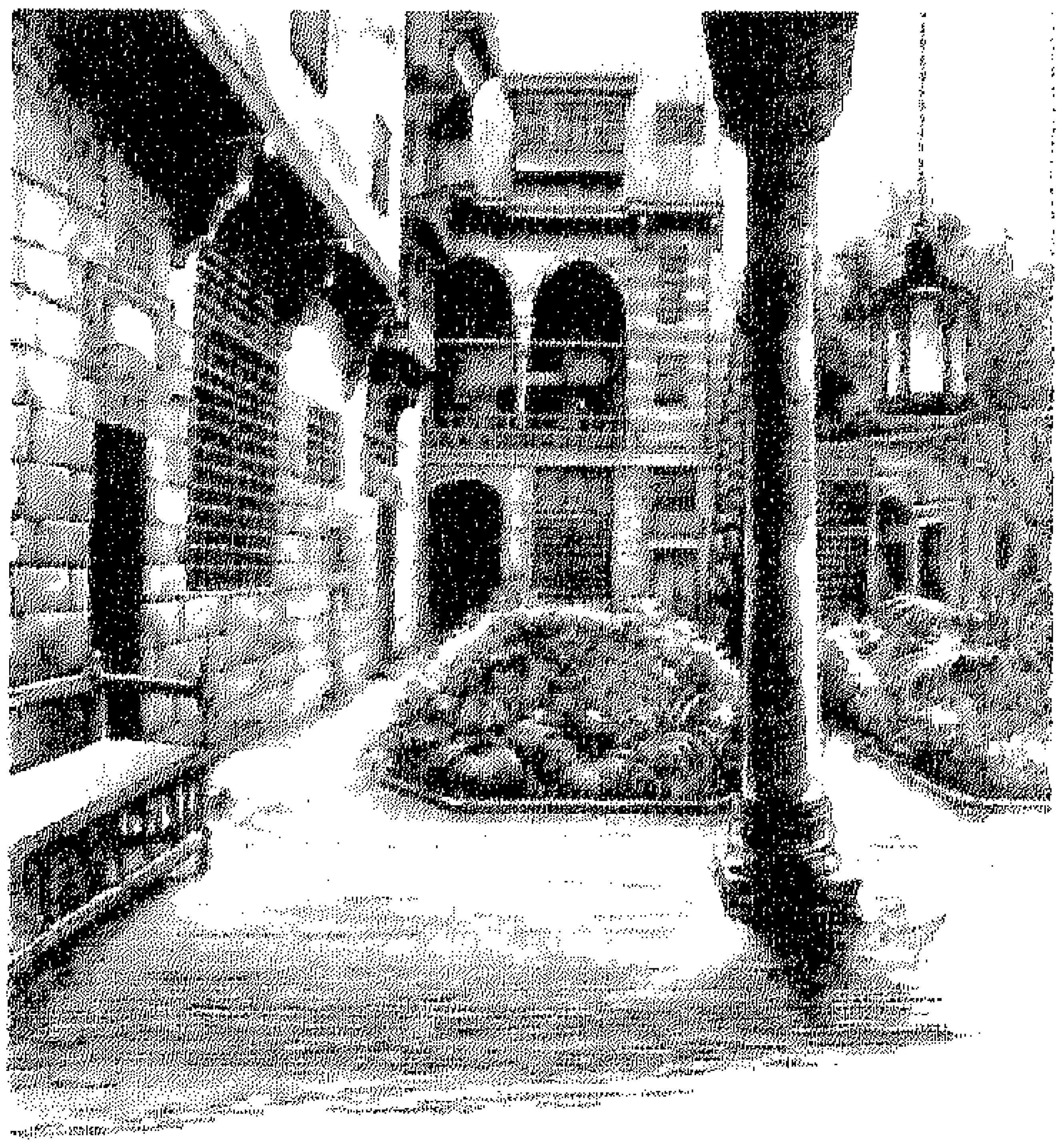
".. أما جانبا هذا الطريق الضيق فإنهما يتكونان من جدران المنازل الخلفية العالية البيضاء اللون، والتى ليس عليها شئ على الإطلاق سوى النوافذ المنقوشة الغريب بعضها من بعض. وهذا الطريق الضيق يتفرع منه بين الفينة والفينة زقاقات أخرى أضيق منه، تمتد إلى مسافات بعيدة فى مدينة القاهرة، وفى أفنية هذه الدور تكثر المشربيات على حين لا نجد الكثير منها فى الطرق الواسعة الآهلة بالسكان – فالسكان فى العادة يحتفظون بالمشربيات يحمله للنوافذ الداخلية للمنزل والتى تطل على الفناء أو الحديقة . ولكن فى الوقت نفسه نرى فى القاهرة شوارع غير قليلة حيث يقف المارة ويتأملون صفوف المشربيات البديعة التى تضفى على المنازل بهجة وبهاء..." [٤] شكل (٤-٤٦) ، شكل (٤-٤٧).

(١) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.
(٢) اندريه ميكيل، الفن الروائى عند نجيب محفوظ، الثقافة يوليو ١٩٧٨
(٣) محمد جبريل، مصر المكان، مرجع سابق، ص ٢٢٣
(٤) ستانلى لينبول ، سيرة القاهرة، مرجع سابق



شكل (٤-٤٦)

بيت السنارى (الشيمي)

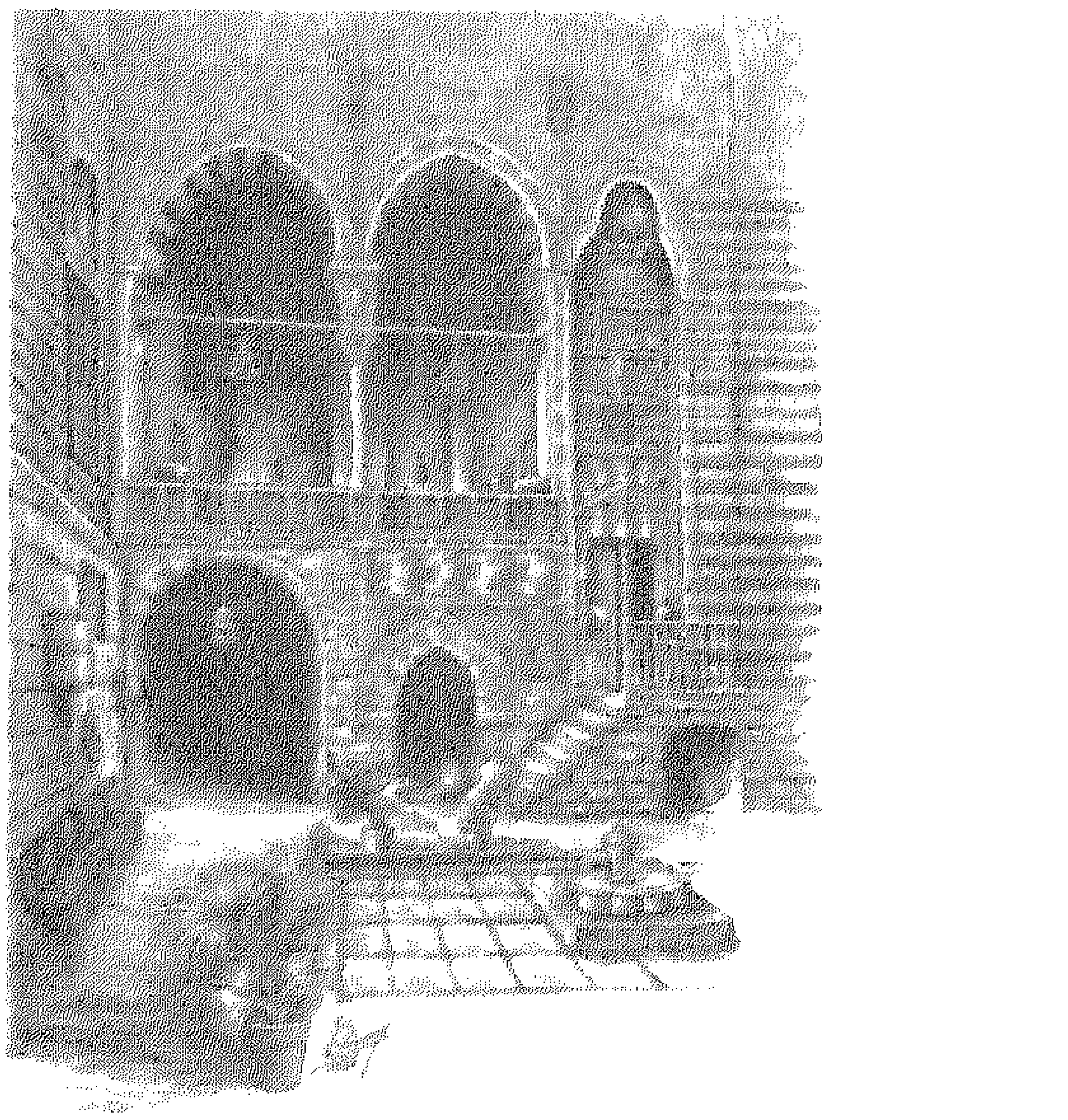


شكل (٤-٤٧)

بيت السحيمى (الشيمي)

ويستكمل ستانلى لينبول وصفه لبيوت القاهرة:

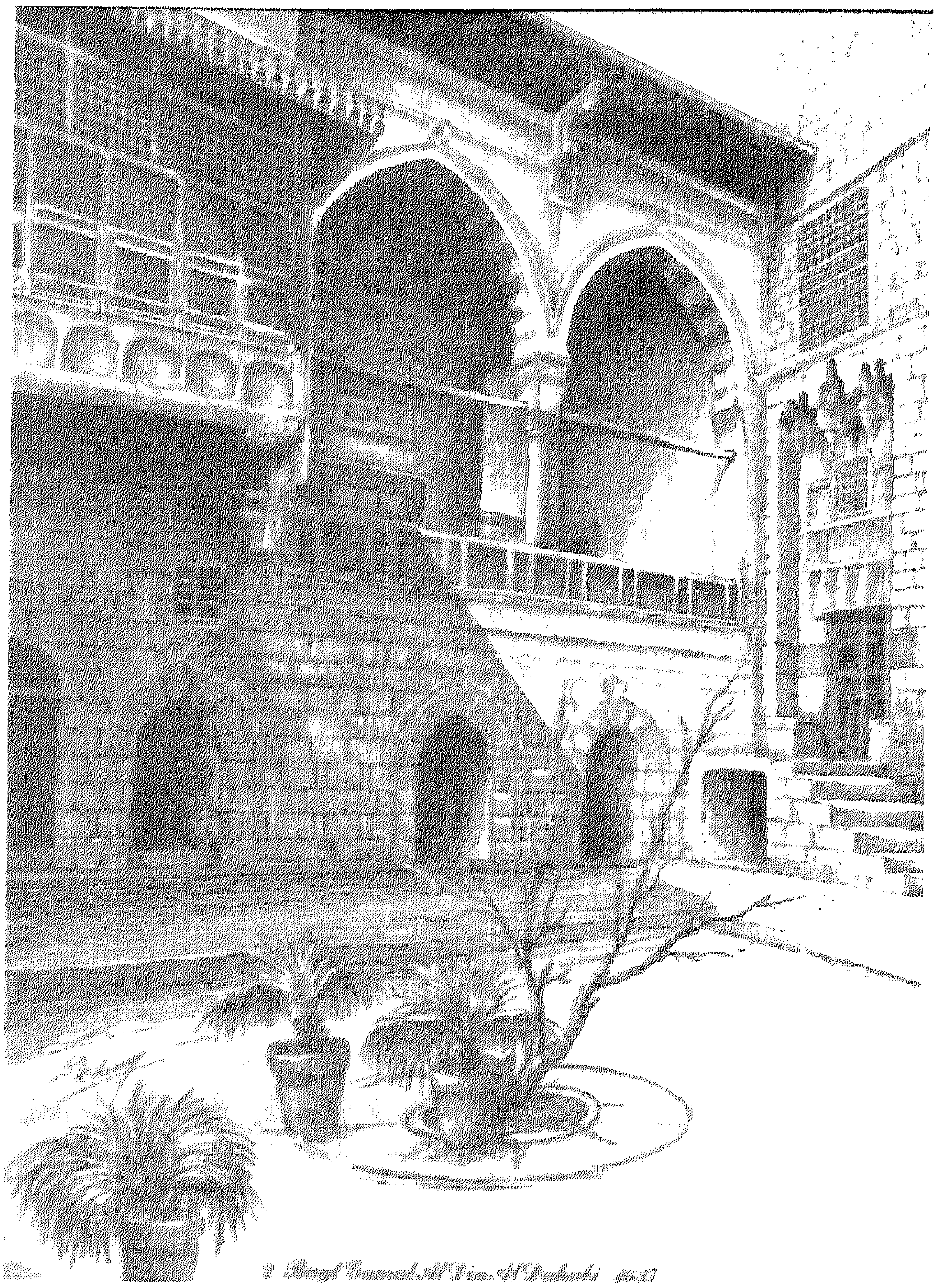
".. ولكنهم يجعلون المنازل نفسها فسيحة الأرجاء، ويحيطونها بالحدائق والأبنية، لأن حرارة الشمس تطاق فى الغرف فى أثناء الصيف ما لم يتخللها الهواء إن فن المهـندس الشرقى يتلخص فى أنه يبنى لك منزلك بحيث لا تستطيع أن ترى شيئاً من خلال نوافذ جارك شكل (٤-٤٨) ، شكل (٤-٤٩)، وبحيث لا يستطيع جارك فـى الـوقت نفسـه أن يرى شيئاً بما يدور خلف نوافذ منزلك والطريق الواضح للوصول إلى هذه الغاية، هو أن تكون الحجرات بحيث يحيط بها فناء واسع فسيح الأرجـاء، وأن تكون النوافذ محتجبة بالستائر الخشبية المتشعبة التى تسمح لقبس ضئيل من النور أن يدخل، وتدع قدراً وفيراً من الهواء يتخلل أجزائها، كما يسمح بالنظـر مـن خـلال هـذه النوافذ دون أن يرى الغرباء من المارة ما بداخلها، والسـتائر الخشـبية والفناء المنعزل من شأنهما أن يعملا على تحقيق ذلك النظام الذى يحتمه الإسلام بفصل الجنسين بعضهما عن بعض(١) شكل (٤-٥٠).



شكل (٤-٤٨)

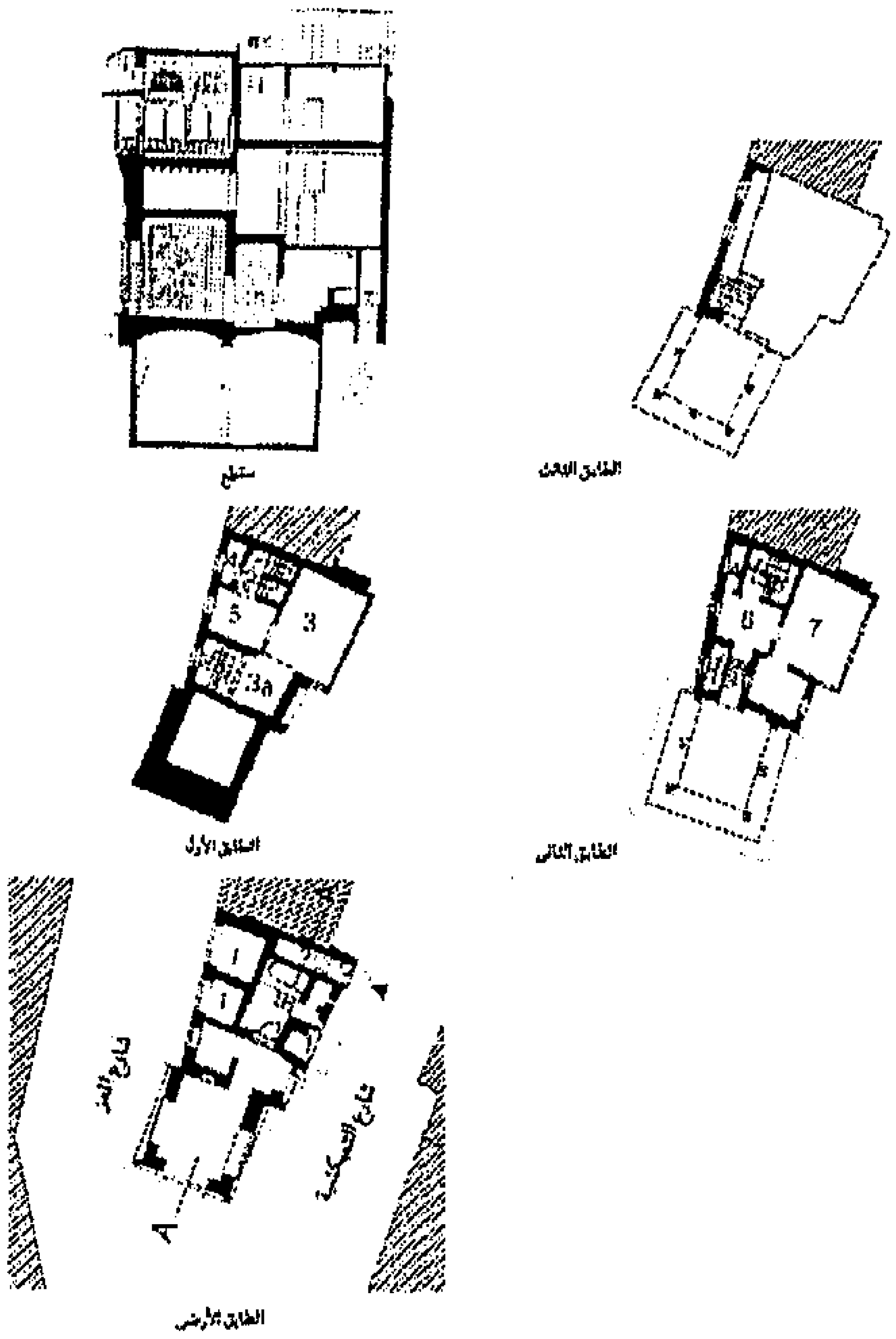
بيت الكريتلية (الشيمي)

(١) ستانلى لينبول : سيرة القاهرة، مرجع سابق، ص ٣١



شكل (٤-٤٩)

بيت جمال الدين الذهبى (الشيمى)



شكل (٤-٥٠)

بيت عبد الرحمن كتخدا

وفى رواية بين القصرين:

".. فبدا الطريق إلى يسارها ضيقاً ملتوياً متلفعاً بظلمة تكثف فى أعالية حيث تطل نوافذ البيوت الدائمة وتحف فى أسافله بما يلقى إليه... "(١)

كان وصف البيت:

"... وكان للبيت فناء متسع، فى أقصاه إلى اليمين بئر سدت فوهتها، وفى أقصى اليســار على كثب من مدخل الحريم حجرتان كبيرتان أقيمت الفرن فى إحداهما واستعملت بالتالى مطبخاً، وأعدت الأخرى مخزناً..." (٢)

"... أضــاء المصــباح الحجرة فبدت برقعتها المربعة الواسعة وجدرانها العالية وسقفها عمده الأفقية المتوازية..:" (٣)

"... اجتمعت الأسرة قبيل المغيب فيما تعرف بيتها بمجلس القهوة، وكانت الصالة

(١) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.
(٢) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق، ص ٢٠.
(٣) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق، ص٦.

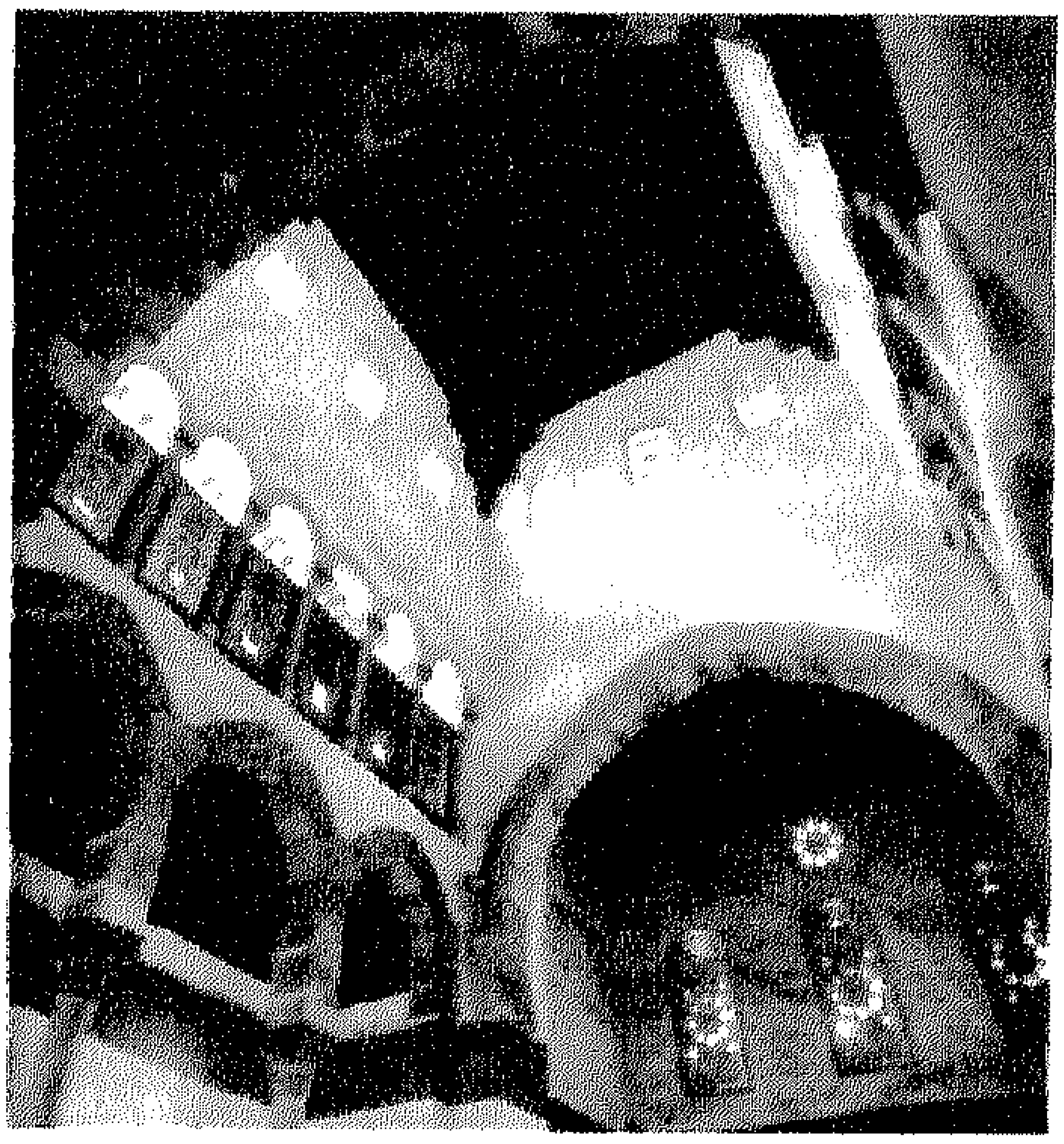
بالـدور الأول مكانـه المخـتار حيث تحيط بها حجرات نوم الأخوة والاستقبال ورابعـة صـغيرة أعدت للدرس وقد فرشت الصالة بالحصر الملونة وقامت فى أركانهـا الكنـبات ذوات المسـاند والوسائد وتدلى من سقفها فانوس كبير يشعله مصـباح غـازى فى مثل حجمه وكانت الأم تجلس على كنبه وسيطة وبين يديها مدفأة كبيرة دفنت كنجة القهوة حتى النصف فى جمرا التى يعلوها الرماد.." (١)

وفى رواية السكرية:

"... أضـطرت اسـرته إلـى الانـتقال مـن القصر الضخم إلى شقة متواضعة بالعباسية..." (٢)

٤/٤/١٣- القصر

احتط جوهر الصقلى قصراً كبيراً لإقامة المعز عند قدومه إلى مصر وكـان يقـع بالقرب من السور الشرقى، ولذا أطلق عليه اسم القصر الشرقى الكبير وكل ما نعلمه عن ذلك القصر مستمد من المصادر التاريخية، إذ لا أثر لـه الـيوم، وكان يمتد فى الموضع الذى يوجد به المشهد الحسينى الآن إلى جامع الأقمر تقريباً وكان له تسعة أبواب شكل (٤-٥١).



شكل (٤-٥١)

قصر الأمير بشتاك (The glory of Cairo)

---

(١) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق، ص ٥٩.
(٢) نجيب محفوظ، رواية السكرية، مرجع سابق، ص ٦٢.

والقصر الغربى الصغير: وشيد العزيز بالله بن المعز لدين الله قصراً آخراً، غربى القصر الكبير، لذا سمى بالقصر الغربى الصغير، ويشغل مكانه اليوم مستشفى قلاوون للرمد، وكل المساكن التى تجاوره إلى شارع الخليج.

وكان بين القصر الشرقى والقصر الغربى فضاء متسع، يقف فيه عشرة آلاف من العساكر، ما بين فارس وراجل، يطلق عليه ما بين القصرين، كما كان يصل القصرين سرداب تحت الأرض، يسلكه الخليفة ممتطياً بغلته، عندما ينتقل من القصر الشرقى إلى القصر الغربى، متخفياً عن أعين الناس

٤/٤/١٤- الحمام:

يمثل الحمام ضرورة للحياة الإسلامية، فالطهاره – وفي بينها الوضوء لازمة للإنسان المسلم فى حياته، وفى الصلوات الخمس تحديداً[١]

وقد اعتبرت الحمامات العمومية – فى تقدير الرحالة الأجانب – مظهراً حضارياً، يفوق ما كان موجوداً فى أوروبا، فى نفس الفترة.[٢]

وفى رواية بين القصرين: فى الفصل الحادى والعشرين عندما يصف نجيب محفوظ منزل أم مريم:

".. النافذة التى تطل على حمام السلطان مباشرة... "[٣]

وأن حمام السلطان يواجهنا مرة أخرى عندما تنظر إليه عائشة:

"... وهكذا وقفت ذاك الصباح فظل طرفها حائراً ما بين الحمام السلطان وسبيل بين القصرين وفؤادها الفني يواصل خفقاته حتى تراءى عن بعد "المنتظر" وهو ينعطف قادماً من الخرنفش"[٤]

"... لهذا امتلأت ارتياحاً وهى واقفة فى المشربية وراحت تنقل بعدها خلال ثقوبها مرة فى سبيل بين القصرين ورمة إلى منعطف الخرنفش وأخرى إلى بوابة حمام السلطان ورابعة إلى المآذن..." [٥]

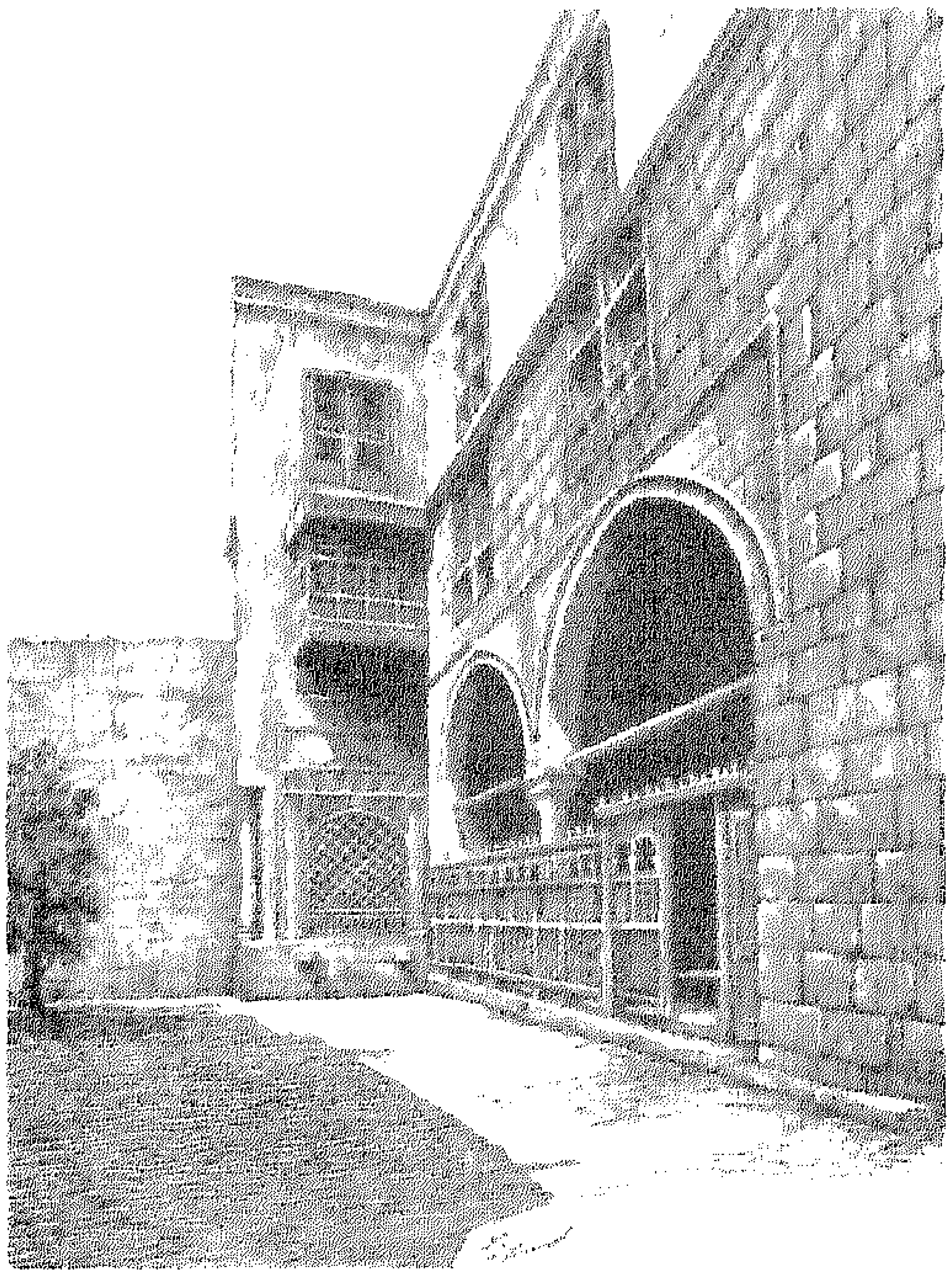
٤/٤/١٥- السبيل:

هى مبانى أنشأها أهل الخير بهدف توفير المياه اللازمة للشرب بصفة

---

(١) أيمن فؤاد سيد، جومار، وصف مدينة القاهرة وقلعة الجبل، مرجع سابق، ص ٢١٥.
(٢)عباس الطرابيلى، شوارع لها تاريخ، مرجع سابق ، ص ٢٩.
(٣) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.
(٤) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.
(٥) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق، ص ١٠.

دائمة وتسبيلها على الناس فى الأحياء والطرقات[1] شكل (٤-٥٢)



شكل (٤-٥٢)

سبيل وكتاب أبو الذهب (الشيمي)

وكـان يحمـل إلـيها الماء من النيل على ظهور الجمال. عادة فإنها تـزدان بأعمـدة رخامية وشبابيك من البرونز، وقد يشغل الطابق العلوى فى السبيل "كتاب" يتعلم فيه الأطفال – بالمجان – القراءة والكتابة والحساب، وإلى الحملة الفرنسية كان فى القاهرة ٦٠ سبيلاً رئيسيا[2] شكل (٤-٥٣).

(١) أيمن فؤاد سيد، التطور العمرانى لمدينة القاهرة منذ نشأتها وحتى الآن، الدار المصرية اللبنانية، ص ٧٤.

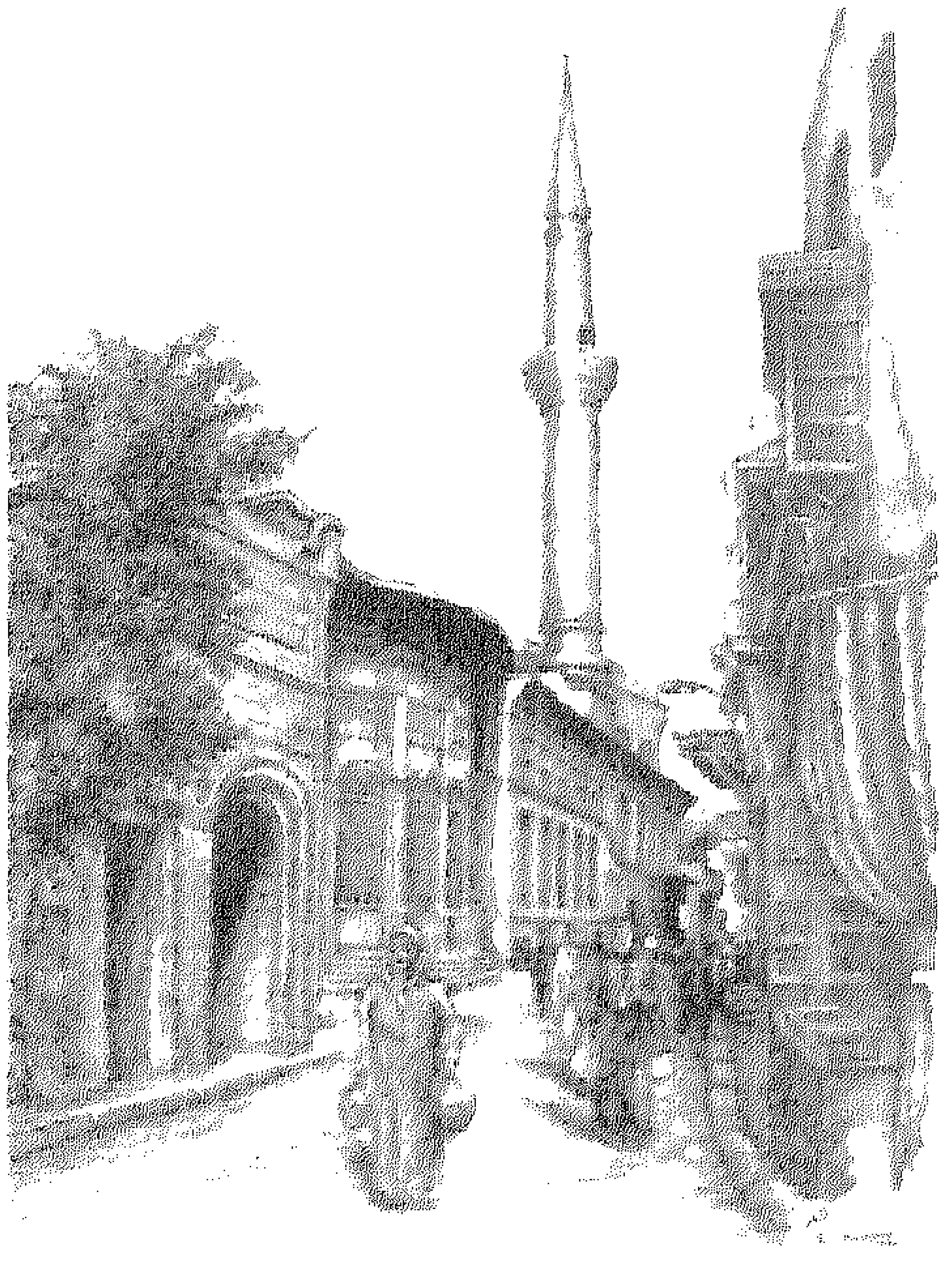
(٢) أيمن فؤاد السيد، جومار، وصف مدينة القاهرة وقلعة الجبل، مرجع سابق، ص ٨٥.



شكل (٤-٥٣)

سبيل وكتاب رقية دودو (الشيمي)

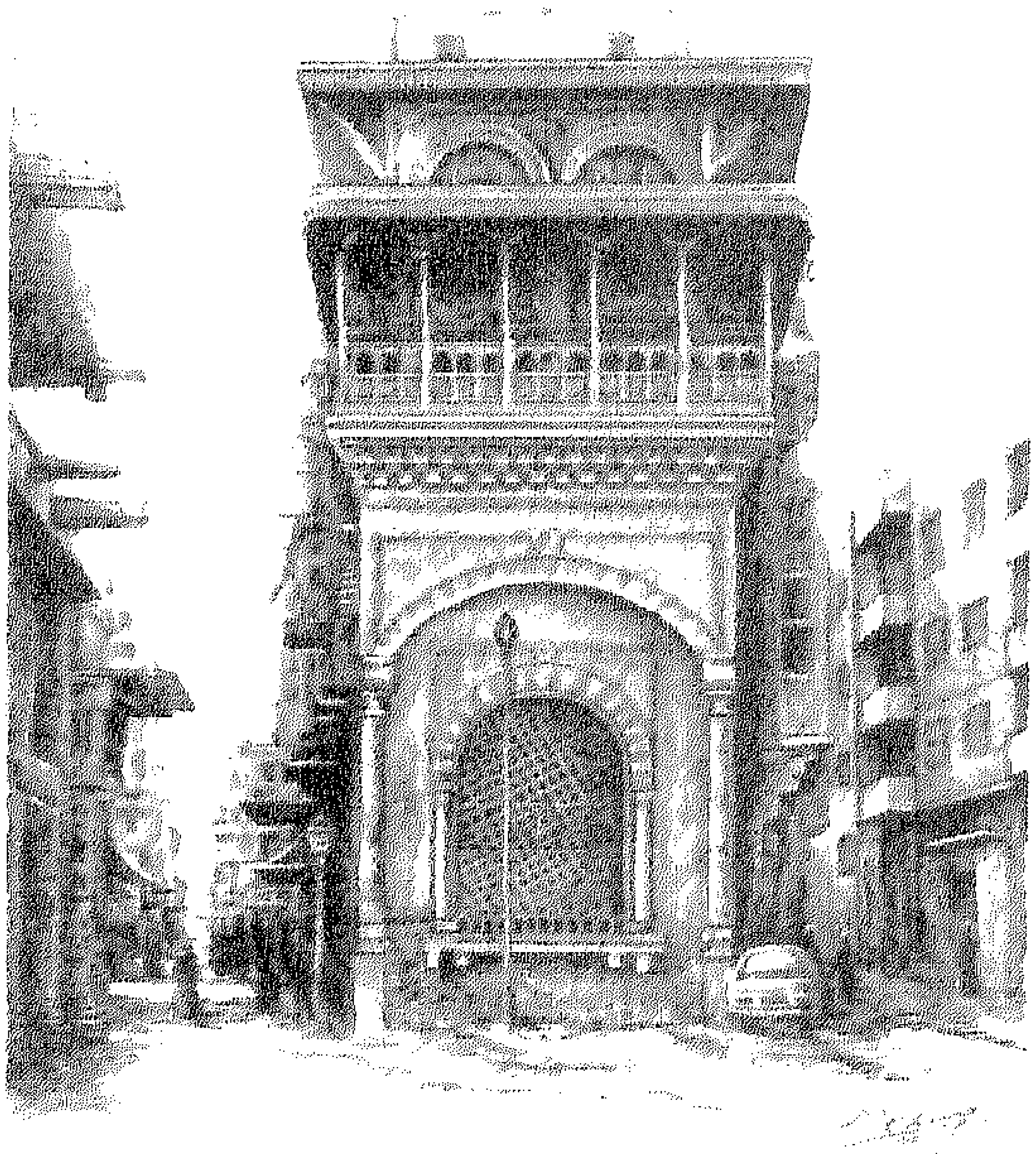
وقـد يلحـق السبيل الخاص بالناس بأحد المساجد والسبيل فى القرية عليه قبة صغيرة كأنه شيخ صغير شكل (٤-٥٤).



شكل (٤-٥٤)
سبيل وكتاب سليمان السلحدار (الشيمي)

استخدام السبيل كعنصر معمارى فى الرواية:

"كانت المشربية تقع أمام سبيل بين القصرين.." [1] شكل (٤-٥٥)



شكل (٤-٥٥)

سبيل عبد الرحمن كتخدا (الشيمي)

وفى الفصل الحادى والعشرين:

".. وهكذا وقفت ذلك الصباح فظل طرفها حائراً ما بين حمام السلطان وسبيل بين القصرين.." [2]

".. وخــرج من القبو إلى الشطر الآخر من الدرب، وعند نهايته طالعة سبيل بين القصرين ومدخل حمام السلطان.."

(١) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.
(٢) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق، ص ٥٨.

".. وراحت تنقل بصرها خلال ثقوبها مرة إلى سبيل بين القصرين ومرة.."[1]

٤/٤/١٦- القهوة:

"... مقاهى القاهرة، عالم فريد، متشابك العناصر، يحى الملامح الإنسانية العامة، ولـه أيضـاً سماته الخاصة جداً. فى مقاهى القاهرة يجلس الناس حول المناضد متواجهـين، يتبادلون النجوى، والأحاديث والأشواق الإنسانية، والمصالح المادية، وقضـاء الحاجـات، وعقـد الصفقات، وثمة من تلفه الوحدة، يجلس محملقا فى الفـراغ، وقـد يحاول قهر وحدته بحديثه إلى جار لا يعرفه، وربما بدأت بينهما علاقة قوية قد تستمر عمراً، وربما لا تعش أكثر من حدود اللقاء

ربمـا كـان أدق وصـف وصل إلينا عن المقاهي المصرية، ما كتبه المستشـرق الإنجليزى إدوارد وليم لين فى كتابه "المصريون المحدثون" يقول لين الذى زار القاهرة وعاش بها فى مطلع القرن التاسع عشر[2]:

القاهـرة بهـا أكثـر من ألف قهوة، وهى المجتمع الأدبى للعامة، وهى -بصفة عامـة- حجـرة صـغيرة ذات وجهـة خشبية، أمام واجهتها -ما عدا المدخل- مصـطبة فـى الحجر أو الأجر مفروشة بالحصير وارتفاعها ما بين قدمين إلى ثلاثـة، ورواد القهاوى من الطبقات الأدنى وذوى الحرف وصغار التجار، الذين يفضـلون الجلـوس علـى المصطبة الخارجية، وكان الجلوس فى القهاوى على المصـاطب، ثم على دكك خشبية ثم بدأ فى العشرينات من هذا القرن – استخدام المقاعد والطاولات.(٣) شكل (٤-٥٦)



شكل (٤-٥٦)

القهوة (David Roberts)

(١) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق، ص ١٠.
(٢) جمال الغيطانى، ملامح القاهرة فى ألف سنة، ص ٨.
(٣) محمد جبريل، مصر المكان، مرجع سابق، ص ٣٢٠

وفـــى كـــتاب وصـــف مصر الذى أعدته الحملة الفرنسة جزء عن المقاهى من زمن الحملة

"تضم مدينة القاهرة حوالى ١٢٠٠ مقهى بخلاف مقاهى مصر القديمة، وبولاق، حيث تضم مصر القديمة ٥٠ مقهى أما بولاق فيبلغ تعداد مقاهيها المائة"(١) شكل (٤-٥٧).



شكل (٤-٥٧)

القهوة (Lehnert and Landrock)

ولا يزال مقهى الفيشاوى القديم وبعض مقاهى القاهرة الفاطمية تحتفظ بـــدكك خشـــبية عريضـــة تسع الواحدة منها لجلوس خمسة أو ستة أشخاص متجاورين.

حتـــى انتشـــار المـــذياع فى مصر ، كانت المقاهى أماكن مخصصة لـــرواية قصص السير الشعبية والملاحم. وكان أصحاب المقاهى يستخدمون رواة القصص، وبعضهم يعرف باسم "الهلالية" لتخصصهم فى سيرة أبو زيد الهلالى، والبعض الآخر يعرف باسم "الظاهرية" نسبة إلى الظاهر بيبرس.

(١) كتاب وصف مصر.

إن العصـــر الذهبـــي لمقاهى القاهرة كان فى النصف الأول من هذا القـــرن، خاصة فى العشرينات، والثلاثينات، وكانت القاهرة الجميلة، الهادئة وقتـــئذ، تزخر بالعديد من المقاهى كل مقهى وررائه قصة تجعل من المكان له دلالـــة ورمز وقيمة وتظهر فيه علاقة الإنسان والمكان فى العمارة (المكان) والأدب (القصة التى وراءه).

١- مقهى نوبار: كان مجمعاً للفنانين وكان عبده الحامولى يقضى أمسياته.

٢- مقهـــى السنترال فى ميدان الأوبرا: موضعة الآن جزء من ملهى صفية حلمى فى ميدان الأوبرا: كانت تعقد ندوات ادبية لنجيب محفوظ.

٣- مقهى متانياً: فى ميدان العتبة الخضراء: كان يؤمه جمال الدين الأفغانى والإمـــام محمد عبده، وسعد زغلول، وإبراهيم الهلباوى، عباس العقاد، إبراهيم المازنى، الشيخ فهيم قنديل.

٤- قهوة القزاز: الموسكى كان زبائنه العسكريين القدامى.

٥- مقهـــى الـــتجارة: فى شارع محمد على: معظم رواده من الموسيقيين العاميلن فى الفرق.

٦- مقهـــى الكتبخانه: فى نهاية شارع محمد على أمام دار الكتب كان من روادها حافظ إبراهيم، الشاعر عبد المطلب.

٧- مقهـــى الفيشاوى الشهير: فى حى الحسين: كان يتكون من واجهة أنيقة ودهليز طويل حوله مقاصير صغيرة صفت فيها موائد رخامية، ودكك خشـــبية، كـــان للمقهـــى سحره الخاص، وداخله يخيم هدوء يمت إلى الأزمان البعيدة الجميلة. [١] وأمامه يجلس الحاج فهمى الفيشاوى وعلى خطـــوات حصـــانه الأبيض إلى أن مات عام ١٩٦٧: وكان من رواد المقهى الأديب العربى نجيب محفوظ

ومـــن الشخصيات التى ارتبطت بالمقهى أيضاً عم إبراهيم كان رجلاً قصـــيراً، خريرا يتاجر جرفى الكتب، وكان سريع النكته، فى ليالى الثلاثينات يجلـــس إلـــى عدد كبير من الرواد، ويبادلهم هذا الشكل الفكاهى من الحوار، والمعروف فى مصر باسم "القافية" وكان يرد عليهم كلهم ويهزمهم.

لقـــد عرف مقهى الفيشاوى العديد من الشخصيات، بعضهما باقى فى

---

(١) جمال الغيطانى، ملامح القاهرة فى ألف سنة، مرجع سابق، ص ١٤

ذاكرة التاريخ، والكثير منها رحل إلى دروب الصمت.

إلا ركن لم يتبقى من المقهى الأركن صغير ما زال يحمل الاسم القديم، الفيشاوى، مجرد أليم، مازال قادراً على جذب الرماد، ومعظمهم الآن من الشباب الذين لا يعرفون إلا اسم المكان، ويجهلون ما كان عليه من مجد قديم.

٨- مقهى سى عبده: على مقربة من الفيشاوى، وهو مقهى قديم وغريب يقع تحت الأرض وكان دائرى الشكل، يضم عدة مقصورات، تتوسطها نافورة مياه، وقد وصف نجيب محفوظ هذا المقهى فى روايته الثلاثية حيث كان يلتقى كمال عبد الجواد بصديقه فؤاد الحمزاوى، لقد اندثر هذا المقهى تماماً، ومكانه الآن بعض المبانى الحديثة.

٩- مقهى عرابى: فى ميدان الجيش وعرابى صاحبة كان أحد القنوات المشهورين فى أوائل هذا القرن. (١)

١٠- مقهى ريش: كان من أشهر مقاهى القاهرة.

يرى البعض أن المقاهى أماكن يتبدد فيها الوقت، وتعطل الإنتاج ولكن إذا ركنا إلى أحد مقاهى القاهرة القديمة، نحاول أن نتلمس معالم هذا الزمن الرائق الحلو الذى نفتقده الآن فى الضجيج والزحام وإيقاع الحياة السريع اللاهث، إن المقهى نموذج مصغر لعالمنا يضج بكل ما تحتويه دنيانا

والقهوة إلى حد ما تعبير عن العصر والبيئة ونوعية المترددين عليها يقول عبد المنعم شمس: "القهاوى ليس لها قيمة فى ذاتها ولكن قيمتها فى روادها"(٢)

رواية قشتمر هى أولى الروايات التى تعد القهوة شخصيتها الرئيسية، فهى فى مكانها تستقبل الأشخاص والأحداث وترين على روادها تبدلات مبعثها التطورات التى تلحق بالمجتمع نفسه. الفنان يصف قشتمر بأنها تقع عند التقاء الظاهر بشارع فاروق، صغيرة وجميلة وذات حديثة صيفية صغيرة، موصوله بباب صغير الأضلاع، وعلى رف وراء المنصة، كانت

---

(١) جمال الغيطانى، ملامح القاهرة فى ١٠٠٠ سنة، مرجع سابق، ص ١٥.

(٢) عبد المنعم شمس، قهاوى الأدب والفن فى القاهرة، دار المعارف، مرجع سابق، ص ٥٧.

تلك هى صورة قشتمر فى أواخر ١٩٢٣[١].

وفى رواية بين القصرين فى الفصل الثانى عشر:

".. ثــم اتجه صوب الصاغة، ومنها إلى الغورية ومال إلى قهوة سى على على ناحــية الصــناديقية وكانت نسبة دكان متوسط الحجم يفتح بابها على الصناديقية وتظل بكوة ذات قضبات على الغورية وقد اصطفت بأركانها الآرائك.." [٢]

وفى رواية بين القصرين...:-

"..تظــل نوافذ البيوت الدائمة وتحف فى أسافله بما يلقى إليه من أضواء مصابيح عربات اليد وكلوبات المقاهى وبعض الحوانيت.." [٣]

وفى رواية السكرية: فى الفصل الأربعين:

".. نجــد كمال مع صديقة رياض فى مقهى خان الخليلى، الذى يشيد مكان مقهى أحمد عبده فوق سطح الأرض.." [٤]

"... كــان قهوة صغيرة بابها يفتح على حى الحسين ثم تمتد طولاً فى شبه ممر تصــطف علــى جانبــيه الموائد، وينتهى بشرفة خشبية تطل على خان الخليلى الجديد..." [٥]

"... يلتقى كمال فجأة بصديقة حسين شداد، ثم يجلسان بمقهى ريتز..." [٦]

وفى رواية قصر الشوق:

"... يصل كمال وصديقة إلى مقهى أحمد عبده الذى يقع تحت الأرض..." [٧]

٤/٤/١٧- المشربيه

هل هى هذه المشربية هى التى يقصدها نجيب محفوظ فى رواية بين القصــرين أم هــى بالنسبة لى أو لأى معمارى ينظر إليها هى ذلك العنصر المعمــارى الذى إذا رأيته تذكرت العمارة الإسلامية وكيف أثرت فى الطابع

---

(١) نجيب محفوظ ، قشتمر صفحة ٢٨

(٢) نجيب محفوظ، بين القصرين، مرجع سابق.

(٣) نجيب محفوظ، بين القصرين، مرجع سابق.

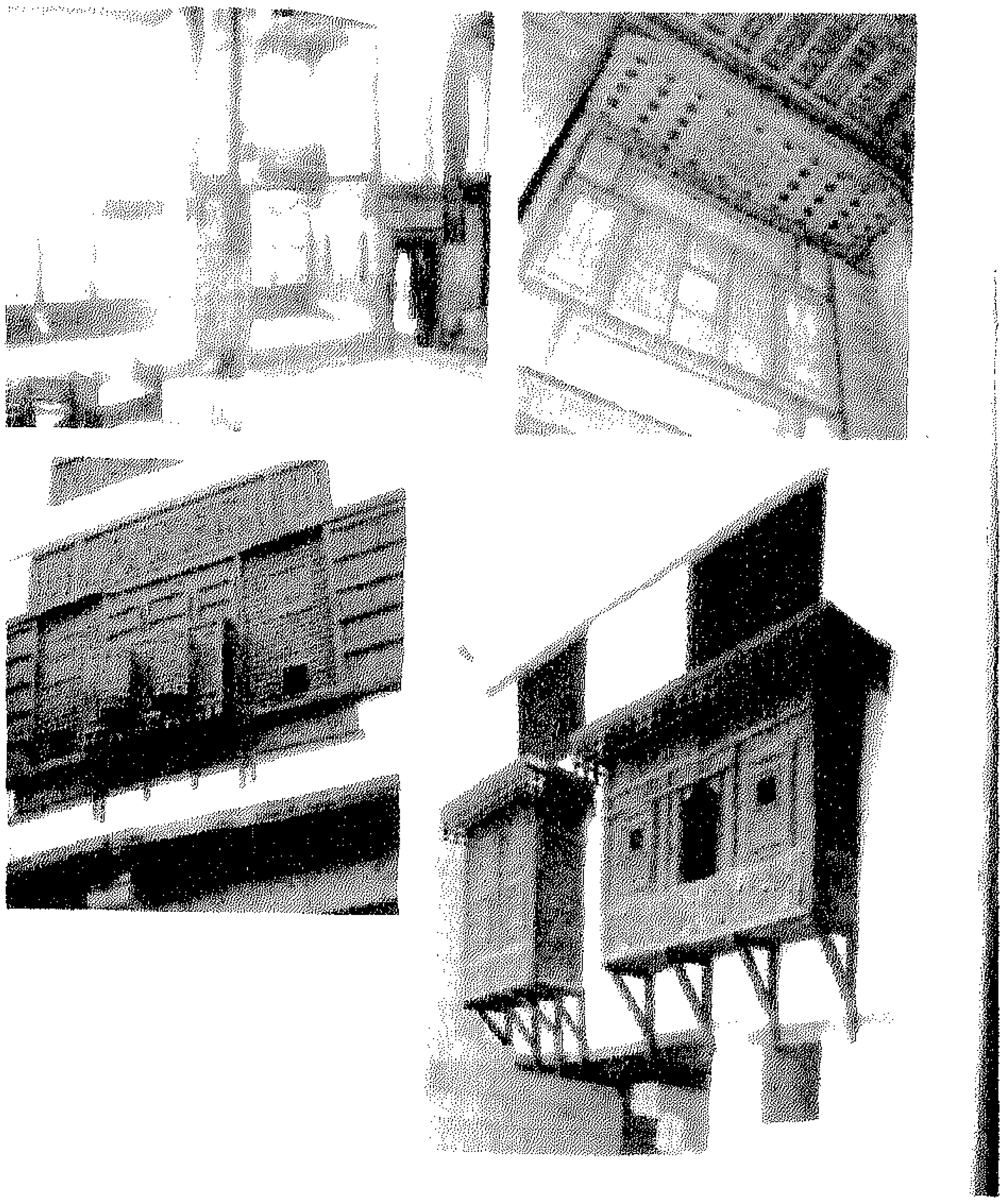
(٤) نجيب محفوظ ، رواية السكرية، مرجع سابق.

(٥) نجيب محفوظ ، رواية السكرية، مرجع سابق.

(٦) نجيب محفوظ ، رواية السكرية، مرجع سابق.

(٧) نجيب محفوظ ، قصر الشوق، مرجع سابق.

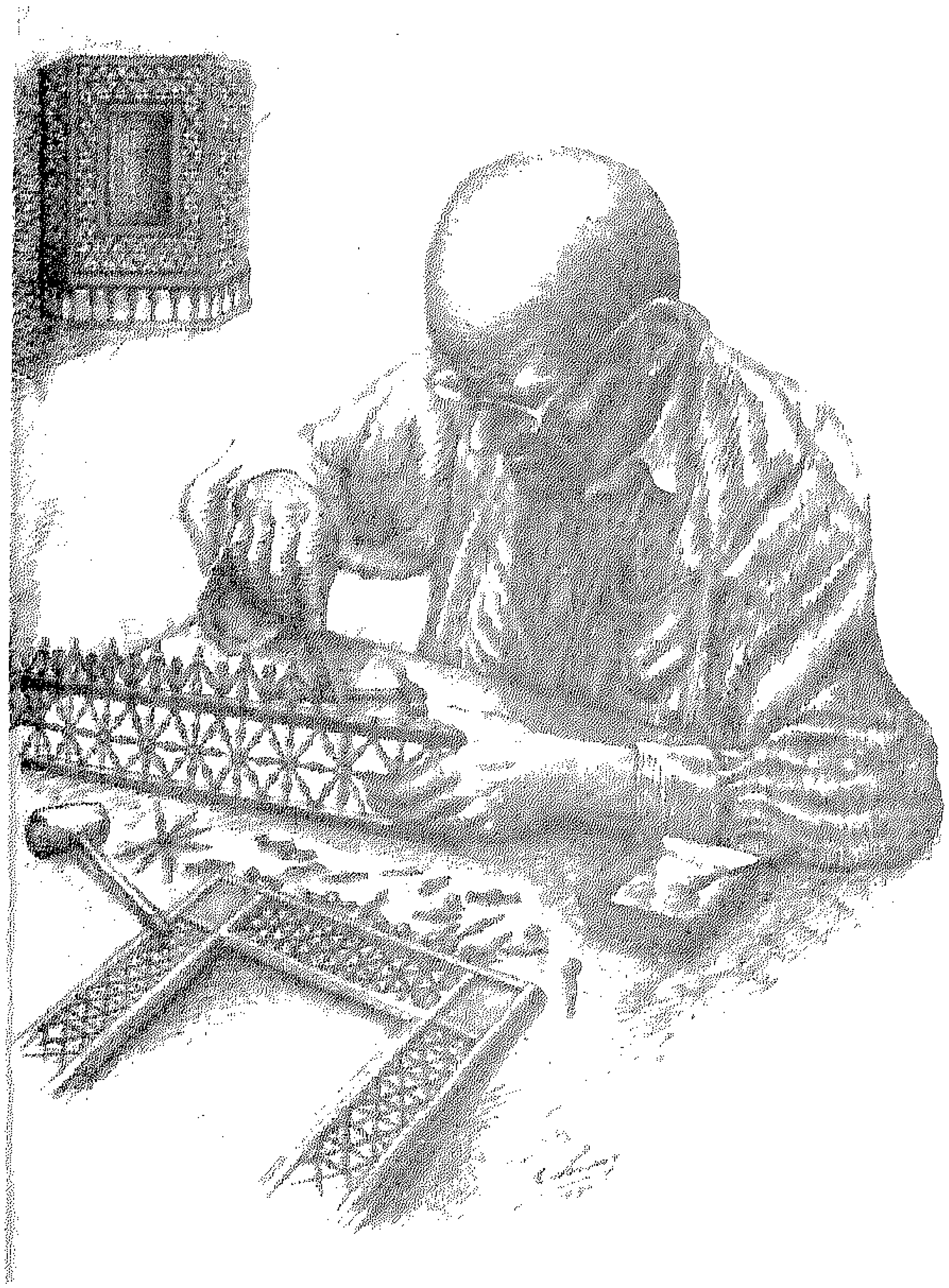
المعمـــارى والعمرانى وكيف أثرت فى الرواية وكيف أثرت لوصول الصورة الذهنية للقارئ عن تصوره لهذا العنصر المعمارى شكل (٤-٥٨).



شكل (٤-٥٨)

المشربية (The glory of Cairo)

سـميت بـذلك لأن بـروزها كان يكثر هوائها، توضع فيه قلل الماء للشـرب وهـى تصنع من خرط دقيق من الخشب واسم المشربية مشتق من الأصـل، وهـو الفعـل (بشرب) ويطلق على النوافذ المصنوعة من الأعمدة الخشبية الرفيعة المتشابكة شكل (٤-٥٩).



شكل (٤-٥٩)

صانع المشربية (الشيمي)

وتتقارب القطع الصغيرة الدقيقة التي تتكون منها المشربية فلا يستطيع الجيران أو المارة أن يروا ما بداخل البيوت، لكنها تأذن في الوقت نفسه بمرور الضوء الخافت الهواء إلى الداخل والصلة حميمة بين المشربية والشارع: أنها ليست مجرد قطعة من بناية، ليست مجرد نافذة بارزة، لكن الهدف من بروزها في الشوارع الضيقة أن تمنع وصول أشعة الشمس المحرقة إلى أرض الطريق، فضلا عن داخل البيت. وهي تفرض علاقة أحادية بين الناظر من ثقوبها والطريق فهو يتابع حركة الطريق دون أن يراه أحد في موقعه خلف المشربية شكل (٤-٦٠).



شكل (٤-٦٠)

صورة توضح المشربية فى البيوت القديمة (David Roberts)

كانت وسيلة اتصال نساء "بين القصرين" بالعالم الخارجى

استخدام المشربية كعنصر معمارى في الرواية:

فى رواية بين القصرين" فى الصفحات الأولى نقرأ:

".. كانت المشربية تقع أمام سبيل بين القصرين.." (١)

".. وتحـــركت العـــربة إلى شارع بين القصرين واتجه السيد نحو الباب فغادرت

(١) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين.

المرأة المشربية إلى الحجرة.." [١]

".. على حين تلكأت عائشة حتى خلا لها الجو فانتقلت إلى جانب المشربية المطلة على بين القصرين.." [٢]

".. عند ذلك غادرت الفتاة المشربية فى عجلة إلى حجرة الاستقبال.." [٣]

"..وبادرت الأم والفتاتان إلى المشربية وقفن وراء شباكها المطل على النحاسين.." [٤]

".. ثم لاحت لعينيه مشربيات بيته بلونها الأخضر القاتم.." [٥]

".. لهذا امتلأت ارتياحاً وهى واقفة فى المشربية.. وراحت تنقل بصرها خلال ثقوبها.." [٦]

المشربية تصبح سبيل اتصال الأسرة كلها بالعالم الخارجى فى اشتداداً أحداث ثورة ١٩١٩ أمام البيت. وكان أسعد أوقات الأم عندما تطل من المشربية فى الصباح تتابع من ثقوبها انصراف الأسرة إلى أعمالهم.

وكانت المشربية تمثل ونساً لأمينة إذا شعرت بدبيب العفاريت فى البيت أو لفحتها أنفاسهم، سارعت بتلاوة الفاتحة والصمدية أو لاذت بالمشربية تمتد بصرها الزائغ من ثقوبها إلى أنوار العربات والقهاوى.

كانت المشربية إذن حجباً من نوع آخر، فإذا كان الحجاب الذى تلبسه المرأة يحول دون رؤية الآخرين لها إن سارت فى الطريق فإن المشربية تؤدى الدور نفسه والمرأة داخل البيت إنها ترى الحياة والناس فى الطريق لكن أحداً لا يستطيع رؤيتها. بل إن المشربية فى دنيا الحريم "دليل على عزلة امرأة يفوق معناه الحجاب الذى تستدله على وجهها، فهى تحجب العالم الخارجى عن المرأة كما تحجبها هى عنه"[٧]

وقد اختفت المشربيات من واجهات البيوت باختفاء الحريم وسفور

---

(١) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.
(٢) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.
(٣) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.
(٤) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.
(٥) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين ص ٥٨، مرجع سابق.
(٦) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين ص ١٠، مرجع سابق.
(٧) نور شريف، المرأة فى ثلاثية نجيب محفوظ، عالم الفكر، المجلد السابع، العدد الأول.

المرأة المصرية وخروجها إلى العلم والعمل.

٤/١٨/٤- النافذة - الشرفة:

كلمـــة شــرفه مأخوذة من معنى الأشراف على الطريق أسفلها ولعلها جــاءت من أن سكان البيت يطلون منها على الطريق، وعلى البيوت المقابلة والمجــاورة، ولأن النافذة والشرفة تؤديان وظيفة متقاربه ويمكن اعتبار النافذة صورة متطورة للمشربية[١]

بــل أن النافذة، الشرفة هى المشربية فى مرحلة اختفاء المشربية من واجهــات البــيوت. أدت بدرجة أكبر فى التحرر، ففتح النافذة، الشرفة، على مصـــراعيها أو أحـــداهما، يختلف بالقطع عن النظر من خصائص المشربية شكل (٤-٦١):



شكل (٤-٦١) خانقاه بيبرس ، شارع باب النصر(Lehnert and landrock)

(١) نور شريف، المرأة فى ثلاثية نجيب محفوظ، عالم الفكر، مرجع سابق.

وفى رواية بين القصرين:

".. النافذة تفتح، فيتدفق داخل الحجرة المنورة والهواء وجلبة الطريق.." [١]

وفى الفصل الحادى والعشرين يصف نجيب محفوظ منزل أم مريم:

".. النافذة التى تطل على حمام السلطان مباشرة.." [٢]

وفى رواية خان الخليلى:

".. ومــن النافذة شاهد أحمد عاكف –للمرة الثانية– أطل من نافذة الشقة المطلة على خان الخليلى القديم.." [٣]

وفى رواية زقاق المدق:

".. حتى السيد سليم علوان كانت وقفة حميدة فى النافذة،..." [٤]

وفى رواية زقاق المدق:

"... فقد وجد فى نافذته بديلاً يرنو إليه بنظرة عطف وحنان.." [٥]

وفى رواية بين القصرين:

"... ولأن وراء الــنوافذ هو الموضع الذى تطل فيه النساء فقد كانت عادة ياسين إذا سار فى الطريق أن يرفع عينة مستطلعا ما وراء النوافذ.." [٦]

وفى رواية زقاق المدق:

"... هذا فعل النافذة وراء ظهرى..." [٧]

وفى رواية زقاق المدق:

"... عــند مطلــع كــل صباح، سأفتقد النافذة المحبوبة التى كنت أراك تكنسين

---

(١) نجيب محفوظ، بين القصرين، مرجع سابق، ص ٢٢.
(٢) نجيب محفوظ، بين القصرين، مرجع سابق.
(٣) نجيب محفوظ، خان الخليلى، مرجع سابق، ص ٨٤.
(٤) نجيب محفوظ ، زقاق المدق، مرجع سابق ، ص ٨٧.
(٥) نجيب محفوظ، زقاق المدق، مرجع سابق ، ص ١٣٦.
(٦) نجيب محفوظ ، بين القصرين، مرجع سابق ، ص ٨٠.
(٧) نجيب محفوظ، زقاق المدق، مرجع سابق ، ص ١٣٦.

حافتها، أو تمشطين شعرك وراء فرجة مصراعيها".[١]

وفى رواية زقاق المدق:

"... كانت النافذة وسيلة اتصال حميدة بالزقاق.." [٢]

وفى رواية زقاق المدق:

"... وكان آخر ما فعلته حميده وهى تستعد لهجر زقاق المدق إلى حياتها الجديدة فى المدينة، أن أولت النافدة ظهرها، بما يعنى بداية فصل جديد، مهم، فى حياتها..." [٣]

٤/١٩/٤- القبو:

القبو من العناصر المعمارية القديمة، فهى تعود إلى عصور الفراعنه، ثم تواصلت فى العصور التالية.

من رواية بين القصرين:

".. وخرج من القبو إلى الشطر الآخر من الدرب.." [٤]

فى رواية السكرية فى الفصل السادس والثلاثين:

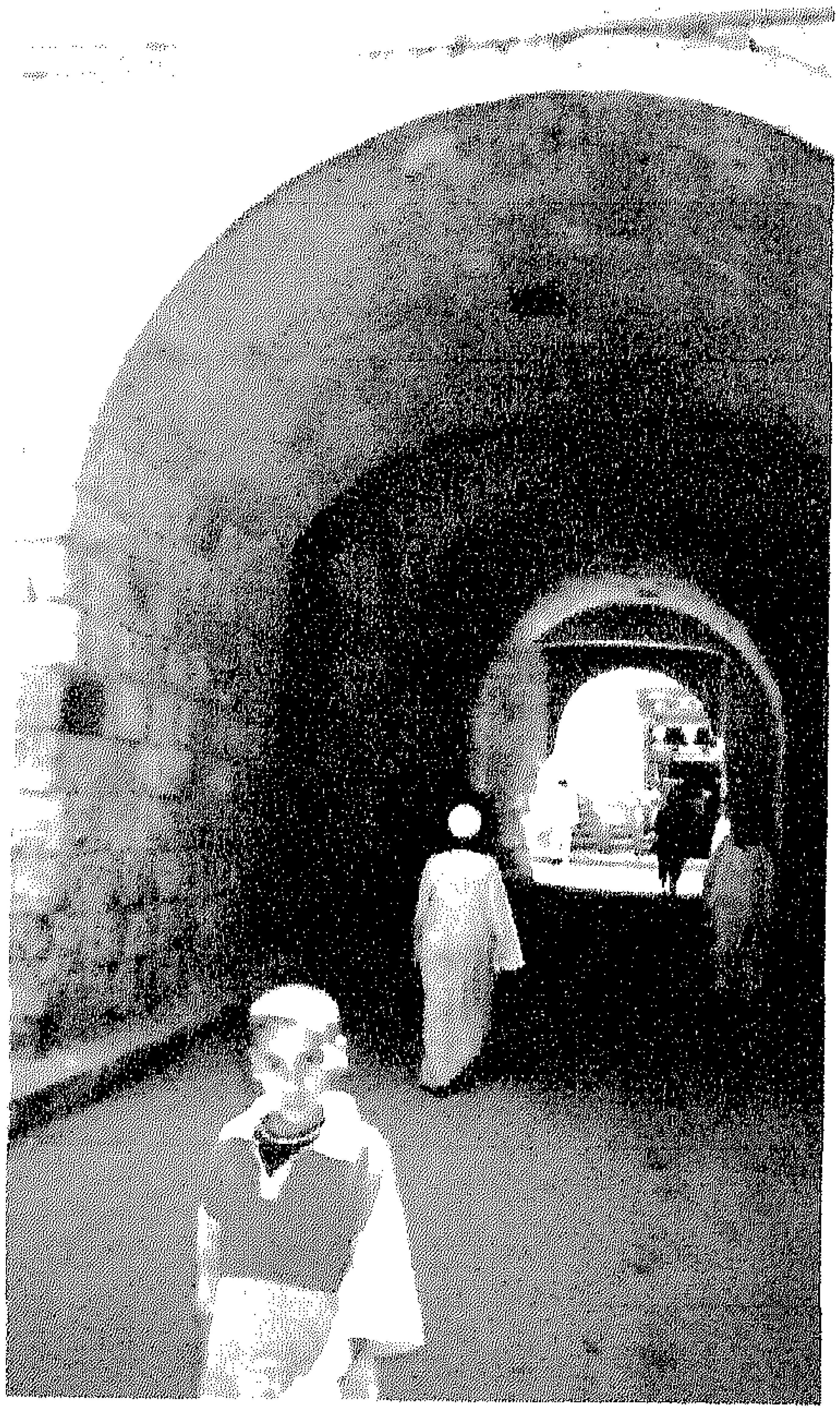
".. تلجأ الأسرة إلى قبو قرمز.." [٥]

فى بداية الفصل السادس من رواية قصر الشوق:

".. يمشى كمال الذى أصبح فى سن المراهقة مع صديقة فؤاد يمرون بقبو قرمز.." [٦] شكل (٤-٦٢).

---

(١) نجيب محفوظ ، زقاق المدق، مرجع سابق، ص ١٣٠.
(٢) نجيب محفوظ ، زقاق المدق، مرجع سابق، ص ١٣٢.
(٣) نجيب محفوظ، زقاق المدق، مرجع سابق، ص ٢٥٦.
(٤) نجيب محفوظ، بين القصرين، مرجع سابق، ص ٥٨.
(٥) نجيب محفوظ، السكرية.
(٦) نجيب محفوظ، قصر الشوق، مرجع سابق.



شكل (٤-٦٢)
قبو قرمز (الباحث)

٤/٥- مدى محاكاة المكان الروائى للواقع المعمارى والعمرانى

يـــتم تحلـــيل خمسة أعمال أدبية وهى: بين القصرين وقصر الشوق والسكرية وخان الخليلي وزقاق المدق من خلال:

(أ) تحلـــيل المكـــان الواقعى للرواية وكيفية توصيل الأديب للقارئ الصورة الذهنية للمكان المعمارى والعمرانى من خلال عدة مفردات وهى:

١- كمية الضوء.
٢- الرائحة.
٣- الأشخاص.
٤- الألوان.
٥- البيوت.
٦- الممرات.
٧- الملمس *Texture*
٨- التشكيل والإنشاء
٩- الأرضيات.

(ب) الملامح البصرية للمكان الروائى فى المكان الواقعى والتتابع:

يـــتم عـــرض الملامـــح البصرية والتتابع البصرى التسلسلى للمكان الروائى والمحاكى للمكان المعمارى والعمرانى الواقعى.

٤/٥/١- رواية بين القصرين

أ- تحليل المكان الواقعي للرواية وكيفية توصيل الأديب للقارئ للصورة الذهنية للمكان المعمارى والعمرانى.

أولا منطقة بين القصرين

١- كمية الضوء:

الضوء ليس قوى يعكس ملامح وجمال المنطقة حيث الظل والظلال حيث يسيطر تخطيط المدينة الإسلامي فيتحكم فى نسبة الضوء والحرارة انظر شكل (٤-٦٣).



شكل (٤-٦٣)

كمية الضوء فى منطقة بين القصرين (الباحث)

٢- الرائحة:

عند نزول المنطقة فى أول باب الفتوح حتى الوصول إلى منطقة بين القصرين [المكان الواقعى للرواية] يشعر برائحة المكان التى تختلف عن أى منطقة حيث تشعر بإحساس غريب وهو إحساس بالألفة وإحساس بثقافة المكان والتآلف وريحة المكان تدل على شعبيته وإحساس الواقع أكثر من اللذى نقله الأديب.

٣- الأشخاص:

الأشــخاص يتميزون بعشوائية الحركة والوقوف والسكون ويتميزون بالتلقائية.

وكل وجه من الأشخاص يعبر عن حالة اجتماعية.

يتميــز المكان بالازدحام ويعتبر الإنسان هو عنصر هام فى العمران والــرواية حيث يستخدمه الأديب فى الوصف ويستخدمة المعمارى فى تحليل المنطقة شكل (٤-٦٤).



شكل (٤-٦٤)

الأشخاص فى منطقة بين القصرين (الباحث)

٤- الألوان:

١- تتميــز المــنطقة بألوان مختلفة ولكن الألوان التى تسود هى الألوان الغامضــة مــثل البنــى والرمادى حيث تساعد على توصيل عبق الــزمان وأصــالته كأنهــا تنقلــنا إلى زمن الماضي حيث البيوت الإسلامية والآثار الإسلامية.

٢- لم ينجح الأديب فى توصيل الأبواب إلى القارئ ولكن قام المعمارى بتحليل المكان وتوصيلها إلى القارئ شكل (٤-٦٥).



شكل (٤-٦٥)

الألوان فى منطقة بين القصرين (الباحث)

٥- البيوت:

تغيـرت معالمها عن الموجودة فى الرواية لأن الرواية صورت بيوت قاهـرة العصـور الوسـطى ذات المشربيات أما الآن البيوت طابعها حديث وليسـت بالطابع الشعبى الذى يتناغم مع المنطقة نجد أن خيال الروائى أجمل بكثير من الواقع.

المـنازل مـتقاربة حتى أن الأسطح تكاد تتلاصق، تمتد الحصر من

سطح إلى سطح أن الصورة العامة لبيت أحمد عبد الجواد هى الفناء الترب، البئر العميقة والطابقين والحجرات الواسعة العالية الأسقف والسطح الذى يطل على المآذن وأسطح العمارات المجاورة والمشربية التى تطل على شارع بين القصرين والنحاسين شكل (٤-٦٦).



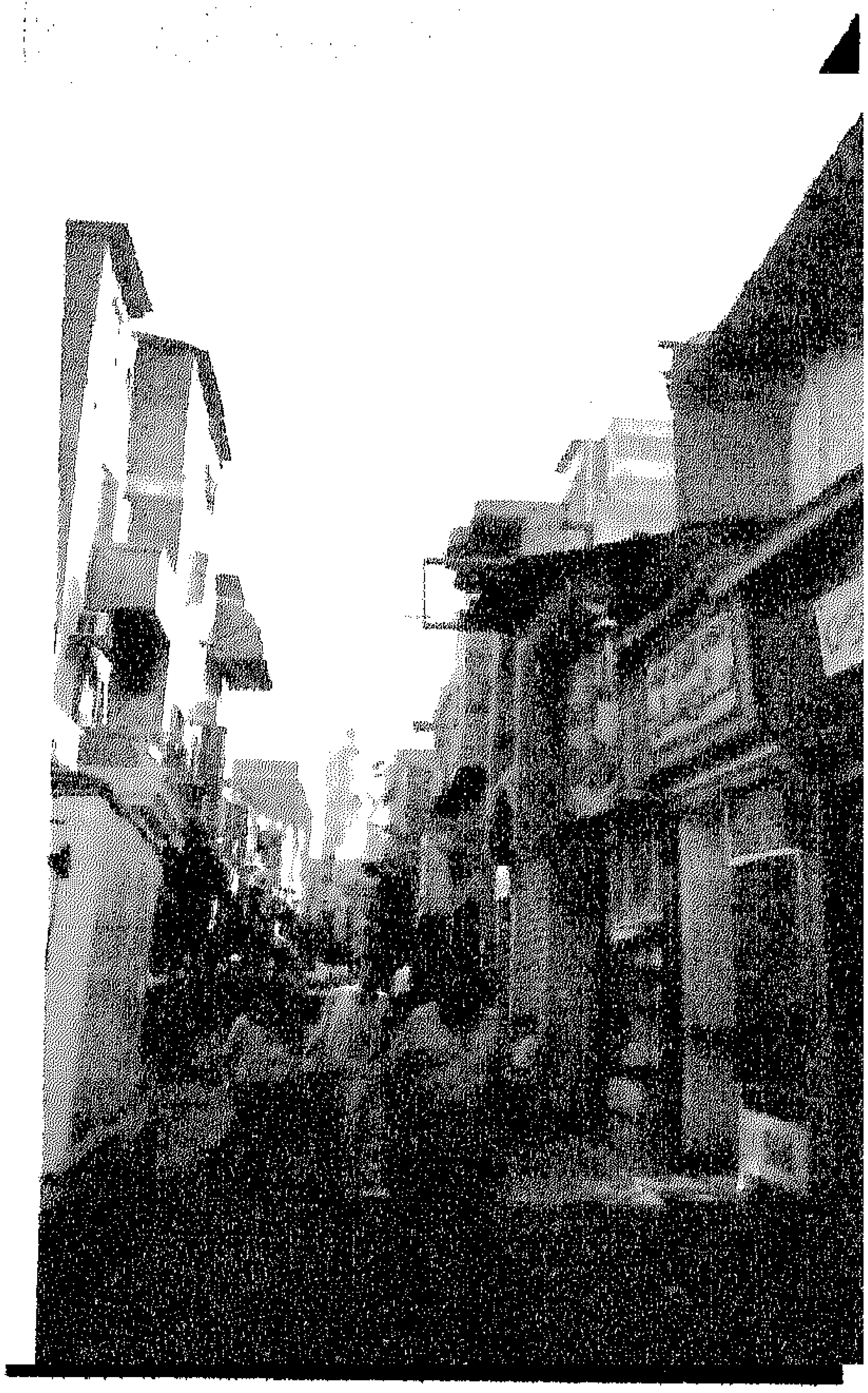
شكل (٤-٦٦)

البيوت فى منطقة بين القصرين (الباحث)

٦- الممرات:

الممرات ضيقة غير مرصوفة، متعرجة، مبلطة بالحجارة المضلعة، تصادفنا مساحات هائلة الاتساع، غير منتظمة الشكل، يتفرع منها أزقة ضيقة.

فى الواقع تغيرت شكل الممرات دخل عليها التشويه. كان تصويرها فى الرواية بشكل أفضل شكل (٤-٦٧).



شكل (٤-٦٧)

الممرات فى منطقة بين القصرين (الباحث)

٧- الملمس *Texture*

ملمس الحوائط تميز بالخشونة الصلابة وكأنها ترفض التغيير وكأن واجهات المبانى تعبر عن غضب عما يحدث فى التغيير فى الطابع العمرانى الحادث فى المنطقة بين القصرين.

وهذا لا يظهر فى الرواية ولا يحسه القارئ ولذلك لا ينجح الأديب فى توصيله بل الذى ينجح المعمارى.

٨- التشكيل والإنشاء فى الواجهات:

التشــكيل يظهــر عشــوائى إلى حد ما حيث التغيرات العمرانية التى طــرأت علــى المنطقة وتغير مواد الإنشاء عبر الفترات الزمنية عملت على تشويه تغير فى المنظر المعمارى والعمرانى فى المنطقة شكل (٤-٦٨).



شكل (٤-٦٨)

التشكيل والملمس فى منطقة بين القصرين (الباحث)

٩- الأرضيات:

الأرضيات عبارة عن طوب وحدث تغير في بعض الأرضيات نتيجة للتغير العمراني.

ثانيا: منطقة درب قرمز:

ومــن الملاحــظ عند دخول درب قرمز من شارع بين القصرين أن مســار الــدرب يوجهك أن تسلك اتجاه معين بمحددات: حائط *Arcade* كأنها علامات مرور ونجد أن تخطيط المكان يشكل تخطيطى منتظم للممرات، حتى فــى القبو نجد أن الضوء هو الذى يلعب دور المخطط وتعرف فتحة الخروج من اتجاه الضوء شكل (٤-٦٩ أ) شكل (٤-٦٩ ب) شكل (٤-٦٩ ج)



شكل (٤-٦٩ أ)

المفردات التى توصل الصورة الذهنية للقارئ (الباحث)



شكل (٤-٦٩ ب)

المفردات التى توصل الصورة الذهنية للقارئ (الباحث)



شكل (٤-٦٩ ج)

المفردات التي توصل الصورة الذهنية للقارئ (الباحث)

١- كمية الضوء

الضـــوء يتفاوت شدته كما في أي حارة من حارات المدينة القديمة أما عندما نصل إلى القبو ويسمى "قبو قرمز" فالقبو يسوده الظلام وفي آخره نرى ضـــوء أو نهايـــته مفـــتوحة، وفي الليل يكون القبو مظلم جداً، والإضاءة من الناحـــية الأخرى تؤدى وتشير إلى فتحة الخروج والدرب طوله ٣ متر تقريباً، وفي هذا المسار الذي نسلكه من أو دخول درب قرمز فمن ناحية الدرب على شـــارع بـــين القصـــرين كان الضوء شديد ثم بدأ يصبح متوسط عندما دخلنا الدرب وبدات تنعدم عند دخول القبو ثم بدأت ترجع إلى شدة الضوء في ميدان بيت القاضي.

٢- رائحة المكان:

عـــند نـــزول الـــدرب والدخول من ناحية شارع بين القصرين نحس بـــرائحة الـــدرب وعـــند الوصول إلى القبو تفوح منه رائحة خاصة به حيث الميدان الفسيح فيوصل إلى الناظر إلى المنطقة رائحة تحسسه ببهجة المكان.

٣- الأشخاص:

الأشـــخاص عشـــوائيين فـــي حركتهم في الدرب والحارة والقبو فوق المصاطب المرتفعة. ويعتبر تكوين منسجم ومتضامن.

وكان الأشخاص عنصر ضروري ومكمل لا يستطيع طابع المكان أن

يكون من غيره

٤- الألوان:

يســود اللون الرمادى الغامق فى البيوت ولون القبو يميل إلى الأسود القاتم من تأثير الظلام.

٥- البيوت:

يــوجد عــدد مــن البيوت ويوجد بالدرب قصر الأمير بشتاك والذى يرجع تاريخه إلى زمن المماليك.

٦- الممرات:

تعتبــر حارة قرمز مسار عبارة عن طريق ذو نهاية مغلقة *Dead-end* ولــذلك فهــو لا يشجع على المرور الآلى وأيضاً لا ينجح الغرباء على الدخول إليه. ويبدو الغريب للسكان بمجرد دخوله إلى الدرب.

٧- الملمس *Texture*:

فــى بداية درب قرمز من ناحية شارع بين القصرين يوجد تجاويف (بــارز غاطس) *solid and void* فى الحائط إذا لمسته أحست بملمس وفى القبو نحس بإحساس الغاطس والبارز *solid and void* فيظهر فى التجويف.

٨- التشكيل والإنشاء فى الواجهات:

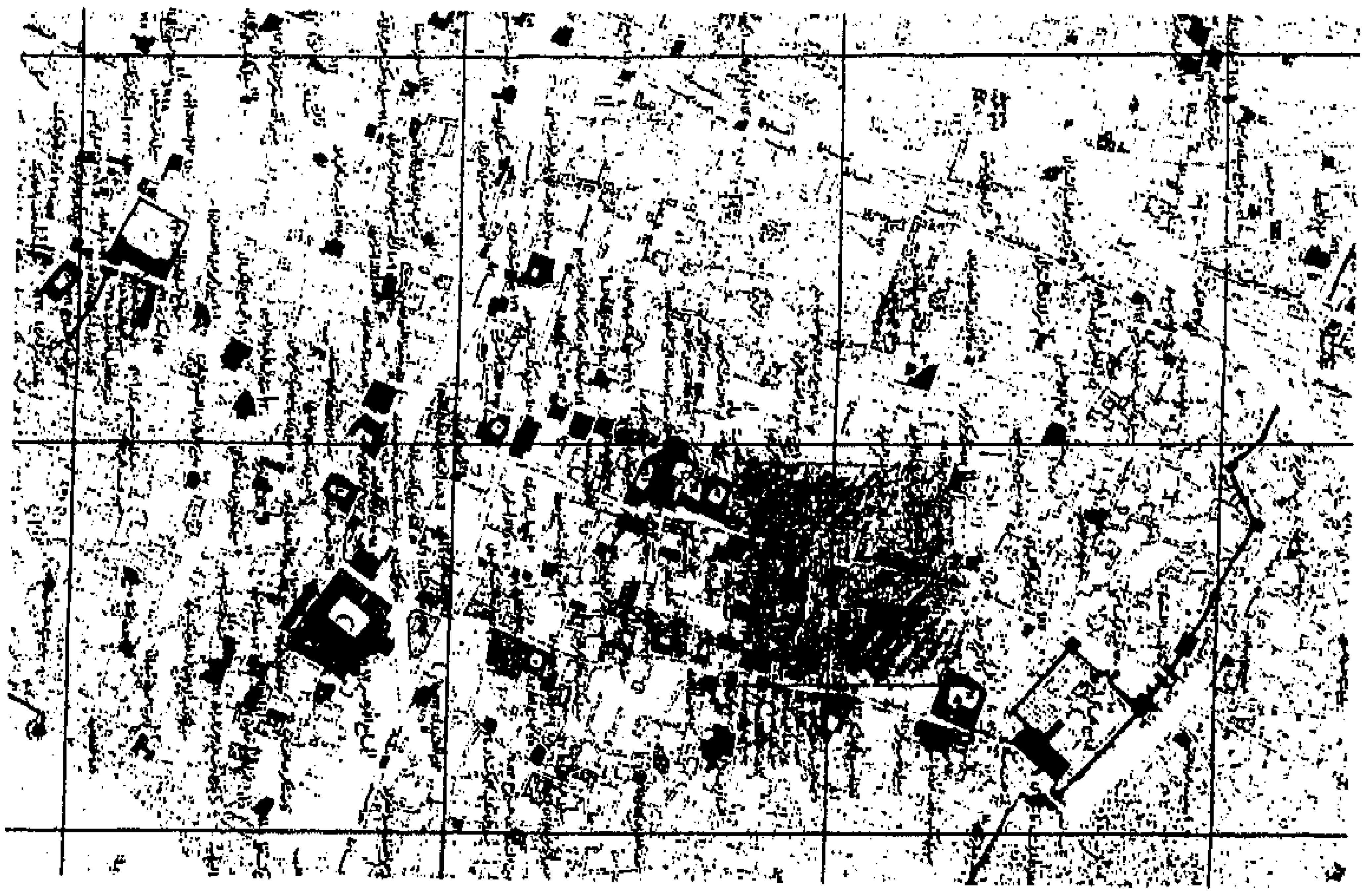
يــوجد تشــكيل عمرانى *Physical form* جعل الدرب يبدو وكأنه مجتمع صغير تربطه علاقات قوية ويوجد بالدرب المدرسة السابقية التى أنشأ ها سابق الدين مقال الانوكى سنة ٧٦٠م وهى تعرف حالياً بجامع درب قرمز ويوجد فى تحته نفق ضيق يخترقه العابرون ليصلوا إلى حارة مقال ومنها إلى ميدان بيت القاضى والإنشاء يغلب عليه: الحوائط الحاملة من الطوب.

٩- الأرضيات:

الأرضيات عبارة عن رمل، أزيلت الأرضيات بفعل الزمن.

(ب) الملامح البصرية للمكان الروائى فى المكان الواقعى:

أولا منطقة بين القصرين شكل (٤-٧٠):



شكل (٤-٧٠)

توضيح مكان الدراسة (الهيئة العامة للمساحة المصرية)

.. تطالعنا القاهرة القديمة فى "بين القصرين" الجزء الأول من الثلاثية، فى الصفحات الأولى، ومن خلال عينى أمينة زوجة أحمد عبد الجواد، أثناء وقوفها خلف النافذة تتطلع إلى الطريق فى انتظار زوجها.

".. كانت المشربية تقع أمام سبيل بين القصرين ويلتقى تحتها شارعا النحاسين الذى ينحدر إلى الجنوب وبين القصرين الذى يصعد إلى الشمال، فبدا الطريق إلى يسارها ضيقاً ملتوياً متلفعاً بظلمة تكثف فى أعالية حيث تطل نوافذ البيوت الدائمة وتحف فى أسافله بما يلقى إليه من أضواء مصابيح عربات اليد وكلوبات المقاهى وبعض الحوانيت التى تواصل السهر حتى مطلع الفجر، وإلى يمينها التف الطريق بالظلام حيث يخلو من المقاهى، وحيث توجد المتاجر الكبيرة التى تغلق أبوابها مبكراً، فلا يلفت النظر به إلا مآذن قلاوون وبرقوق لاحت كأطياف من المردة ساهرة تحت ضوء النجوم الزاهرة." (١)

تلك صورة الطريق كما تبدو فى أول مقطوعة وصفية للطريق، كيف يبدو المكان فى الواقع، يمكن تحديد الموقع بسهولة من خلال وصف المعز لدين الله نسبة إلى مؤسس القاهرة حيث توجد مجموعة من الآثار الهامة. وإذا نظرنا إلى الطريق أثناء مشينا فيه من الشمال إلى الجنوب، فسوف نجد

---

(١) نجيب محفوظ ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.

مجموعة من الآثار الإسلامية التالية، والترتيب طبقاً لموقع كل منها.

- مسجد برقوق.
- مسجد الناصر قلاوون.
- قبة المنصور قلاوون.
- مسجد المنصور قلاوون.
- حمام السلطان قلاوون.
- مستشفى قلاوون.

إلى الناحية اليسرى، وفى المواجهة تماماً. سنجد:

- قصر الأمير بشتاك.
- سبيل بين القصرين العثمانى الطراز.
- بداية الشارع المؤدى إلى ميدان بيت القاضى.
- قبر الصالح نجم الدين أيوب.
- شارع النحاسين.

والملاحظة الأولى التى تستوقفنا هنا أن المكان يخلو تماماً من البيوت السكنية، وأقرب المبانى السكنية تقع فى الخرنفش إلى الشمال، وفى حارة الصالحية إلى الجنوب، لقد حدد نجيب محفوظ مكان البيت الذى ستدور فيه معظم أحداث الثلاثية، حدد مكانه فى مواجهته يقوم مسجد برقوق الضخم، أى أن المنزل فى الرواية يحتل مكان المسجد، ويقوم فى مكان لا توجد به أى بيوت مسكونة، كما أن يصف مآذن برقوق وقلاوون من خلال عينى أمينة، وحتى يمكن لها أن ترى المئذنتين فلابد أن الناحية الأخرى فإن النافذة لن تواجه أبداً سبيل بين القصرين، فى نفس الوقت نجد أن وصف المؤلف للطريق يطابق الواقع بالنسبة لازدحامه.

إلى جهة اليسار، وخلوه من الحركة فى الجزء الجنوبى، ولكن يعود الوصف ليصبح بعيداً عن واقع المكان، عندما تنظر أمينة إلى سبيل بين القصرين، ثم إلى منعطف حارة الخرنفش، وإلى بوابة حمام السلطان، ثم إلى المآذن، إن من ينظر إلى هذه الأشياء لابد أن يكون موقعه فى منتصف الطريق تماماً، وليس خلف نافذة تقع فى مواجهة سبيل بين القصرين.

فى الفصل السابع، يقول المؤلف:

"... عندما بلغ السيد أحمد عبد الجواد دكانه الذى يقع أمام جامع برقوق بالنحاسين.."[1]

وفى الواقع نجد سبيل بين القصرين أمام مسجد برقوق، وبجواره قصر الأمير بشتاك ولا توجد متاجر فى هذا الجزء، بل إن الدكاكين تقع إلى الجنوب، على مسافة حوالى ثلاثمائة متر فى النحاسين، فى الفصل الثانى عشر يصف نجيب محفوظ حركة ياسين عبد الجواد:

"ثم اتجه صوب الصاغة، ومنها إلى الغورية ومال إلى قهوة سى على على ناحية الصناديقية، وكانت تشبه دكان متوسط الحجم يفتح بابها على الصناديقية وتطل بكوة ذات قضبان على الغورية وقد اصطفت بأركانها الآرائك.."

فى الواقع نجد أن ترتيب الشوارع التى تحرك فيها كالآتى:

(الصاغة-الغورية-الصناديقية)..

أما مقهى سى على فلا يوجد على ناحية الصناديقية أى مقهى يحمل هذا الاسم حالياً أو خلال المائة سنة الأخيرة، وإذا أخذنا بالمقهى فى الرواية فإن الجالس لا يمكن أن يرى الغورية من حارة الصناديقية، إذ أنها بعيدة عن الغورية ويفصلها عنها شارع الأزهر الذى كان ممراً ضيقاً فى وقت أحداث الرواية ١٩١٨، ثم اتسع منذ عام ١٩٣٠.

وفى الفصل الحادى والعشرين يصف نجيب محفوظ منزل أم مريم..

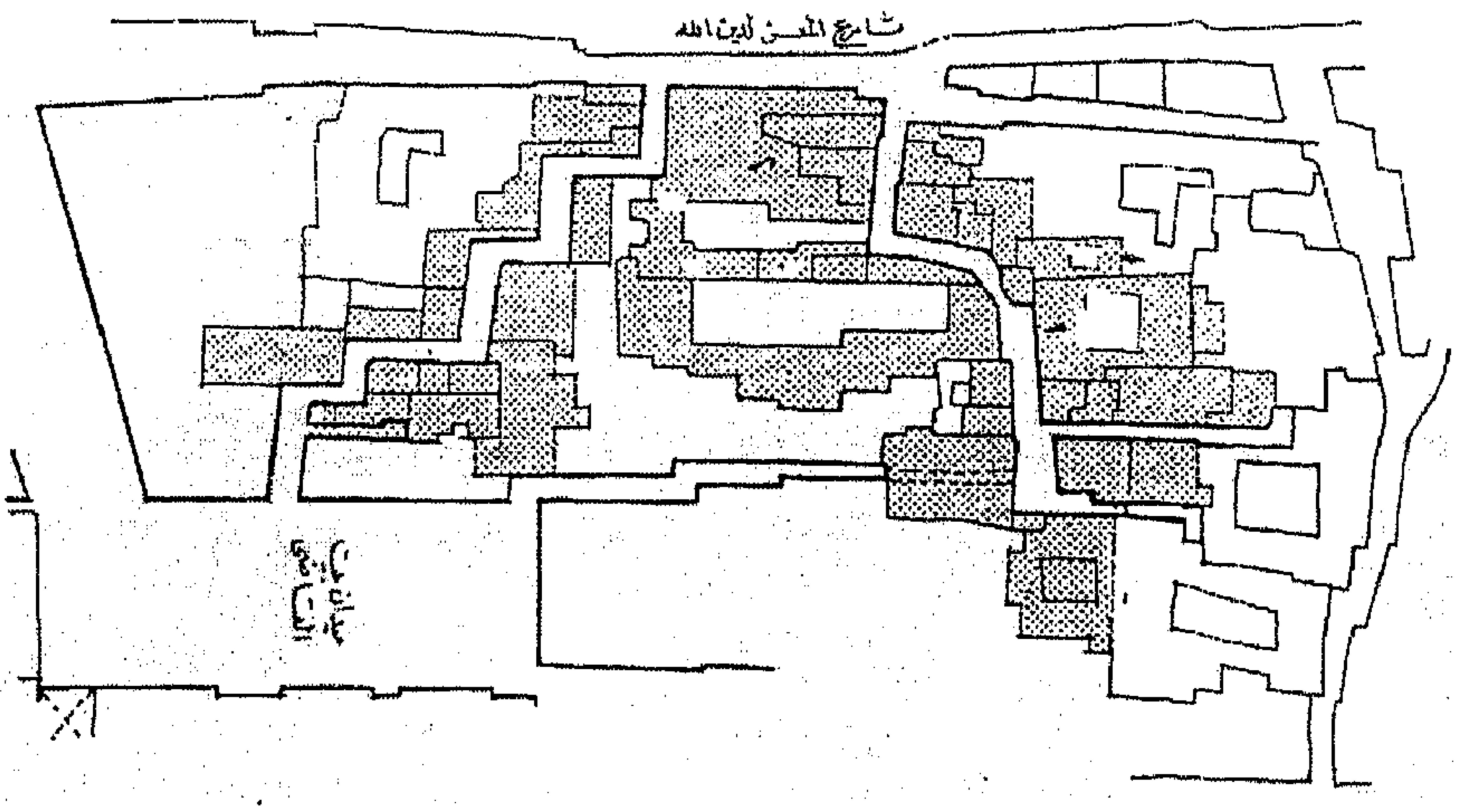
"..النافذة التى تطل على حمام السلطان مباشرة.. وفى الواقع، نجد أن حمام السلطان لا يقوم أمامه أى بيت، بل ما نجده هو قبر الصلاح نجم الدين أيوب، إن حمام السلطان يواجهنا مرة أخرى عندما تنظر إليه عائشة"[2].

وهكذا وقفت ذاك الصباح فظل طرفها حائراً ما بين حمام السلطان وسبيل بين القصرين وفؤادها الفنى يواصل خفقاته حتى تراءى عن بعد "المنتظر" وهو ينعطف قادماً من الخرنفش..

وإذا اعتبرنا – كما فى الرواية وليس كما فى الواقع – المنزل فى مواجهة سبيل بين القصرين، فمن الصعب للواقع فيه، الناظر من خلف النافذة أن يرى حمام السلطان والسبيل معاً، إن دائرة الرؤية لا تتسع لهما معاً شكل (٤-٧١)

---

(١) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.
(٢) نجيب محفوظ، رواية بين القصرين، مرجع سابق.

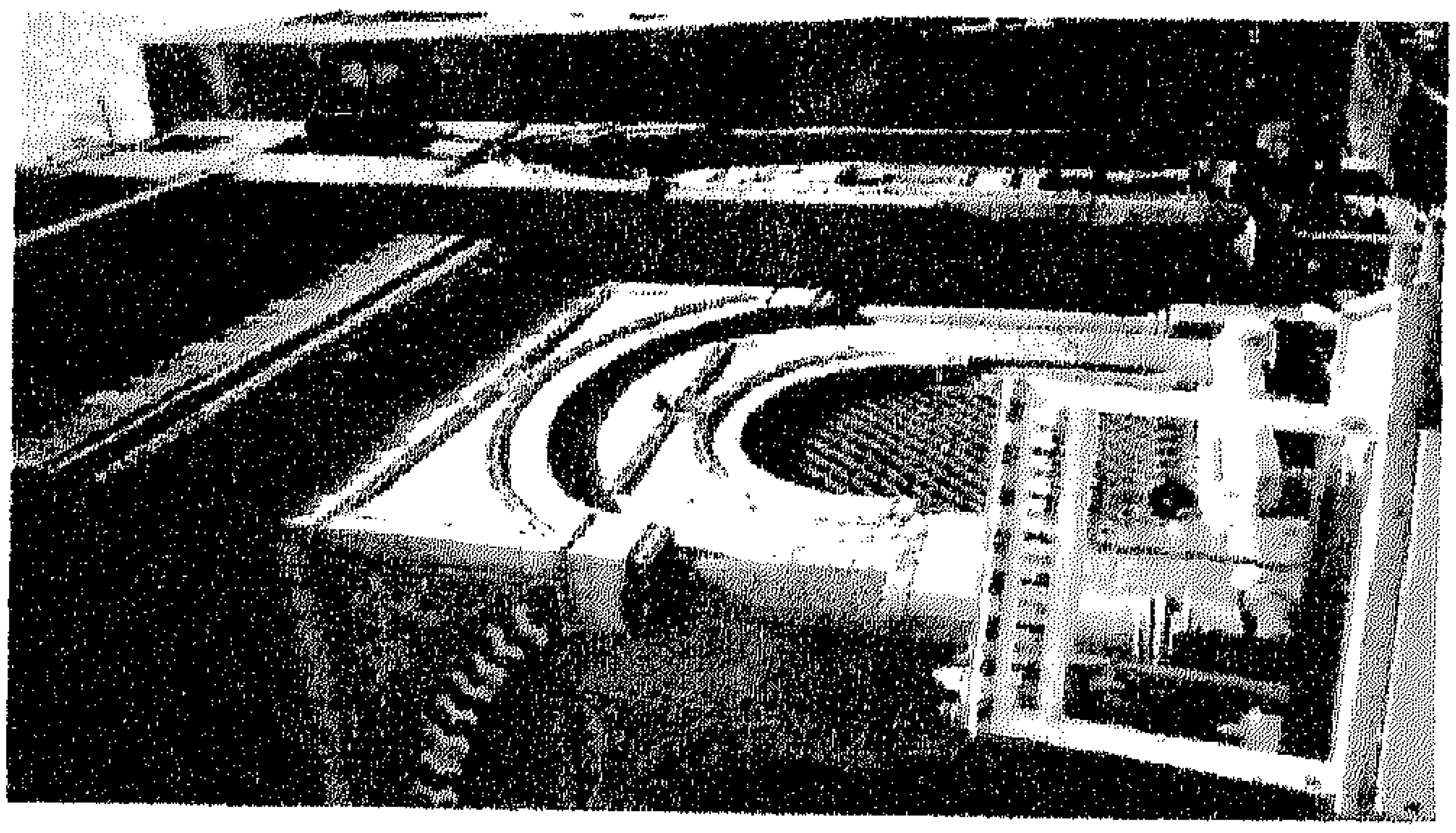


شكل (٤-٧١)

الملامح البصرية لمنطقة بين القصرين



١٥-٧١-٤



١٧-٧١-٤



٢٠-٧١-٤



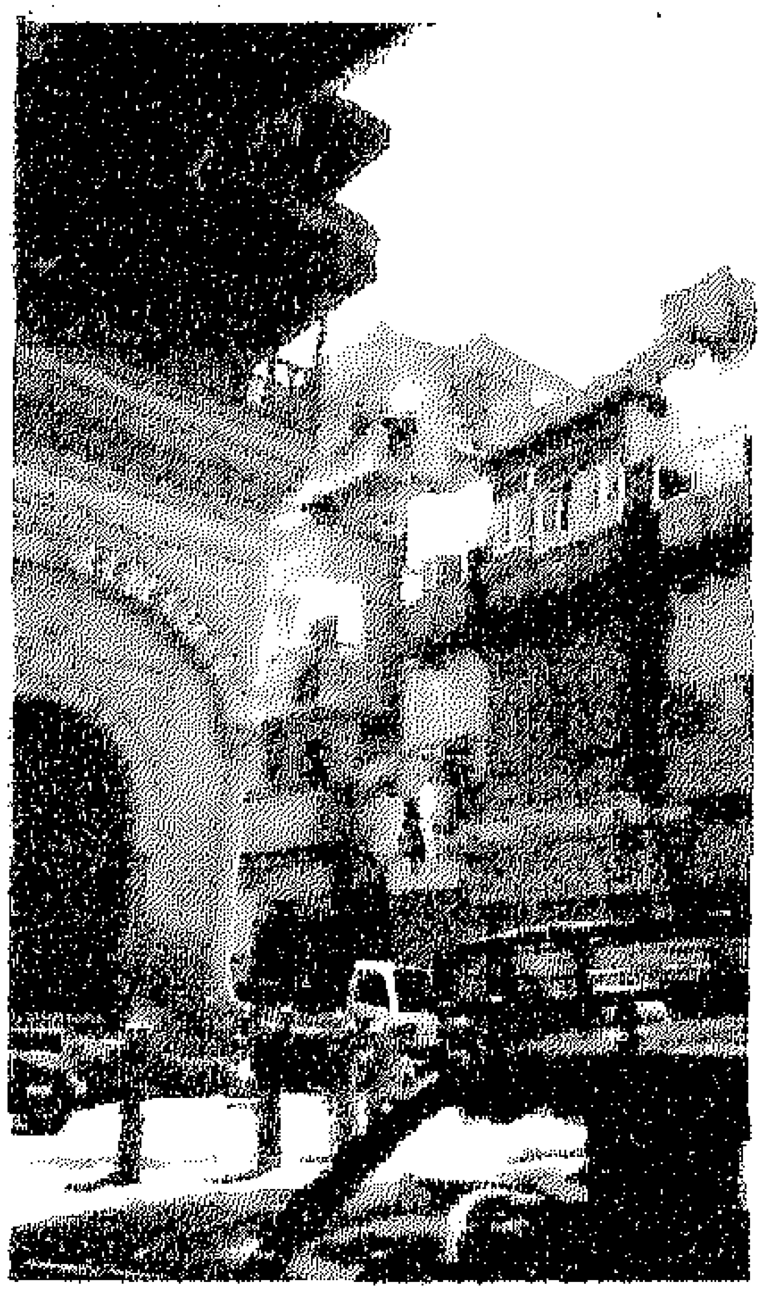
٤-٧١-٢١



٤-٧١-٢٢



٤-٧١-٢٤



٤-٧١-٢٥

نلاحظ من خلال، رصد حركات الشخصيات فى واقع الرواية المتخيلة، أن المؤلف لا يلتزم الدقة عند وصف التفاصيل، ولا يتقيد بمعالم المكان الواقعى، على العكس من ذلك، فإنه عندما يرسم الملامح العامة يصبح أكثر دقة ففى الفصل الثامن عشر.

"... يمضى ياسين عبر شارع الجمالية، ثم يرى عطفة قصر الشوق..."

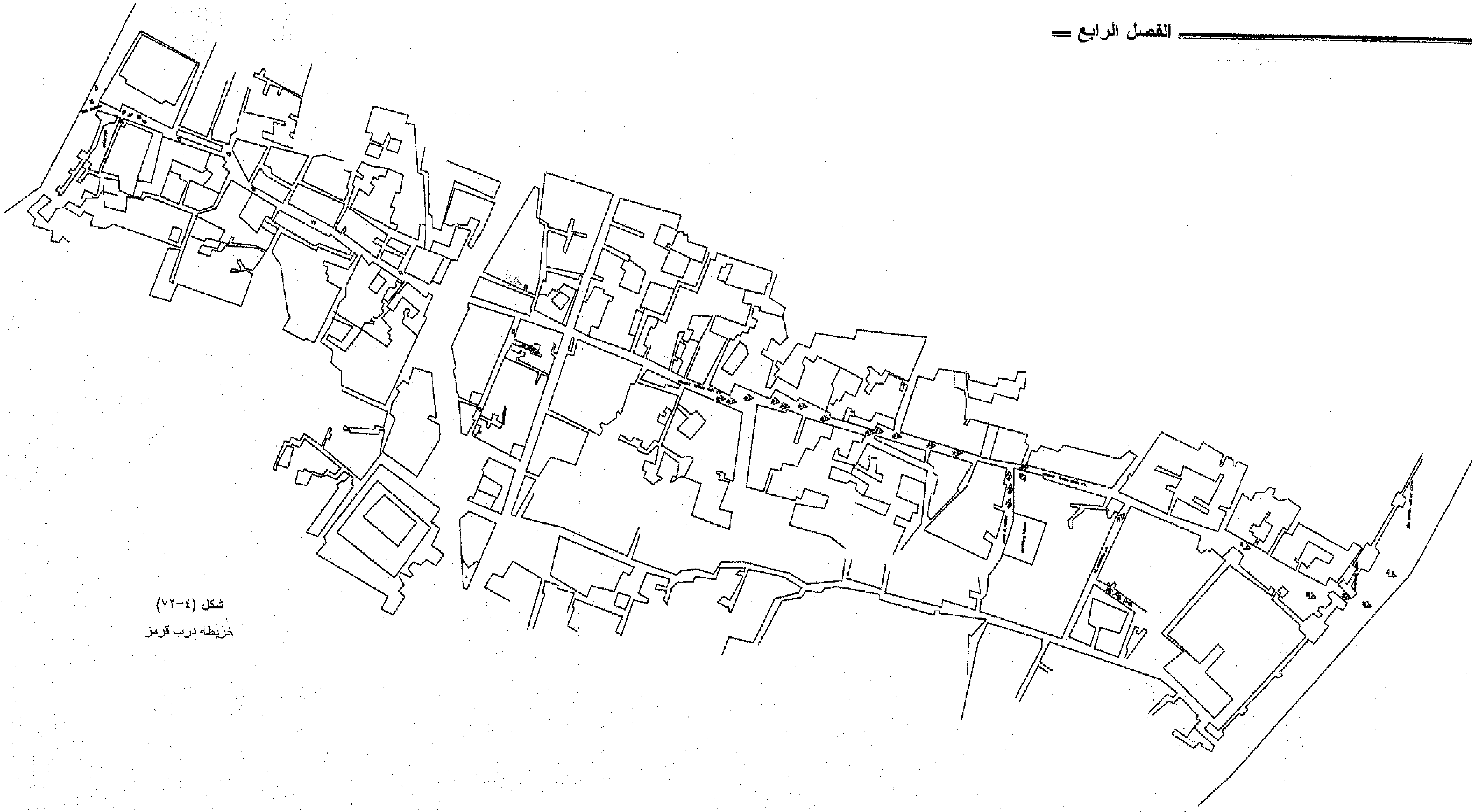
إن الوصف عام ودقيق إلى حد ما، لأن قصر الشوق اسم يطلق على شارع يتفرع من طريق الجمالية وهو الذى اعتبره المؤلف عطفة (أى منحنى) أما عطفة قصر الشوق فى المكان الواقعى، فتقع عند نهاية شارع قصر الشوق، وتبدأ من مدرسة عبد الرحمن كتخدا الابتدائية، وعندما تذهب أمينة لتزور مسجد سيدنا الحسين مع كمال، فإن الوصف العام للمكان يبدو صحيحاً إذا قورن بالمكان الواقعى.

"...إنهما يغادران البيت إلى درب قرمز، ثم ميدان بيت القاضى يتصدره مبنى قسم الجمالية ثم مدرسة خان جعفر الابتدائية، ثم طريق خان جعفر حيث يلوح جانب من مسجد الحسين..." (١)

إن الوصف هنا دقيق والمكان المتخيل يطابق المكان الواقعى تماماً، والمعالم التى ذكرها نجيب محفوظ موجودة حتى يومنا هذا، قسم البوليس ومدرسة خان جعفر، وميدان بيت القاضى، كذلك نجد أن الوصف العام يطابق الواقع. شكل (٤-٧٢)

---

(١) نجيب محفوظ، بين القصرين، مرجع سابق.



شكل (٤-٧٢)
خريطة درب قرمز



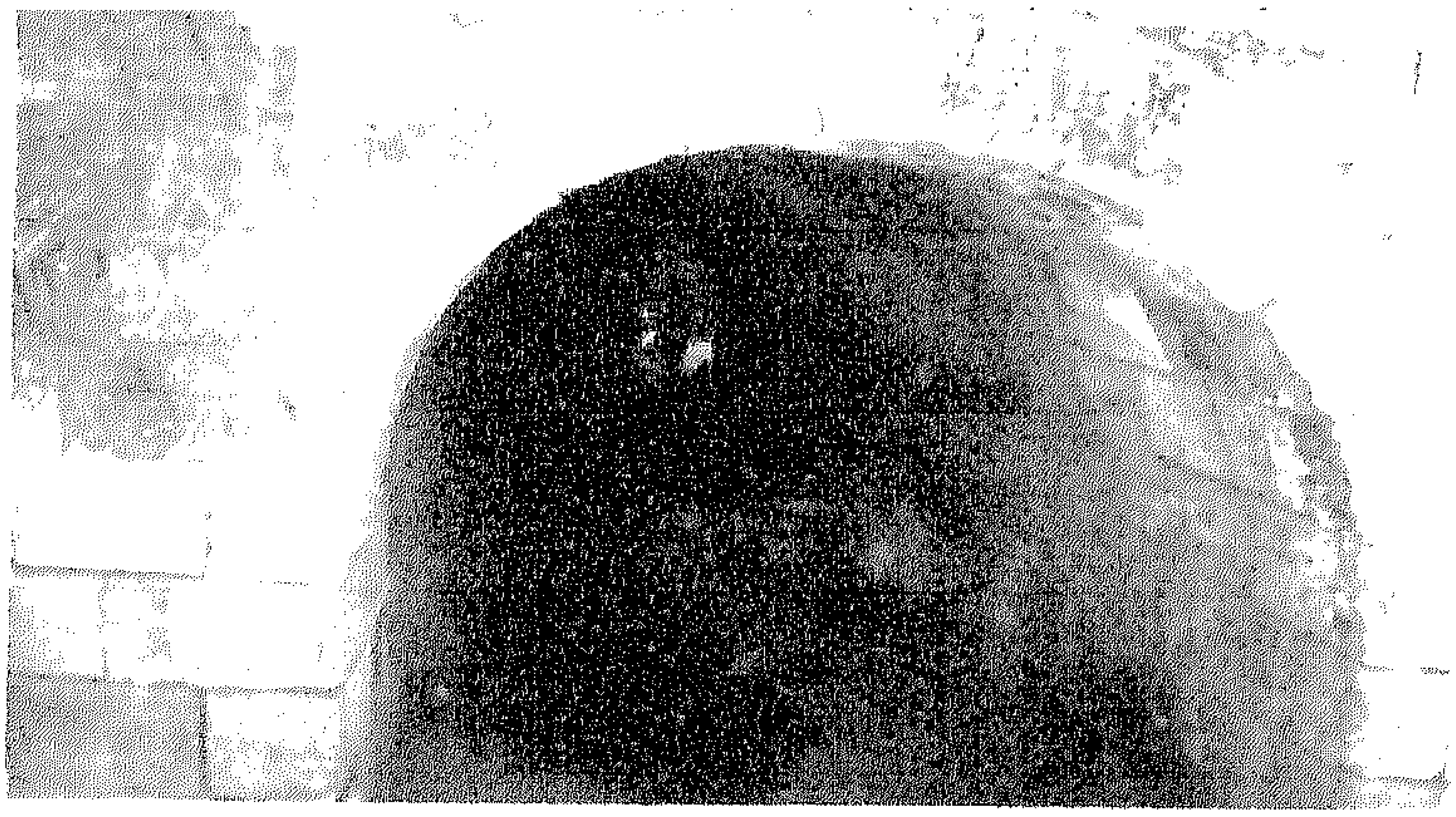
٤-٧٢-٣



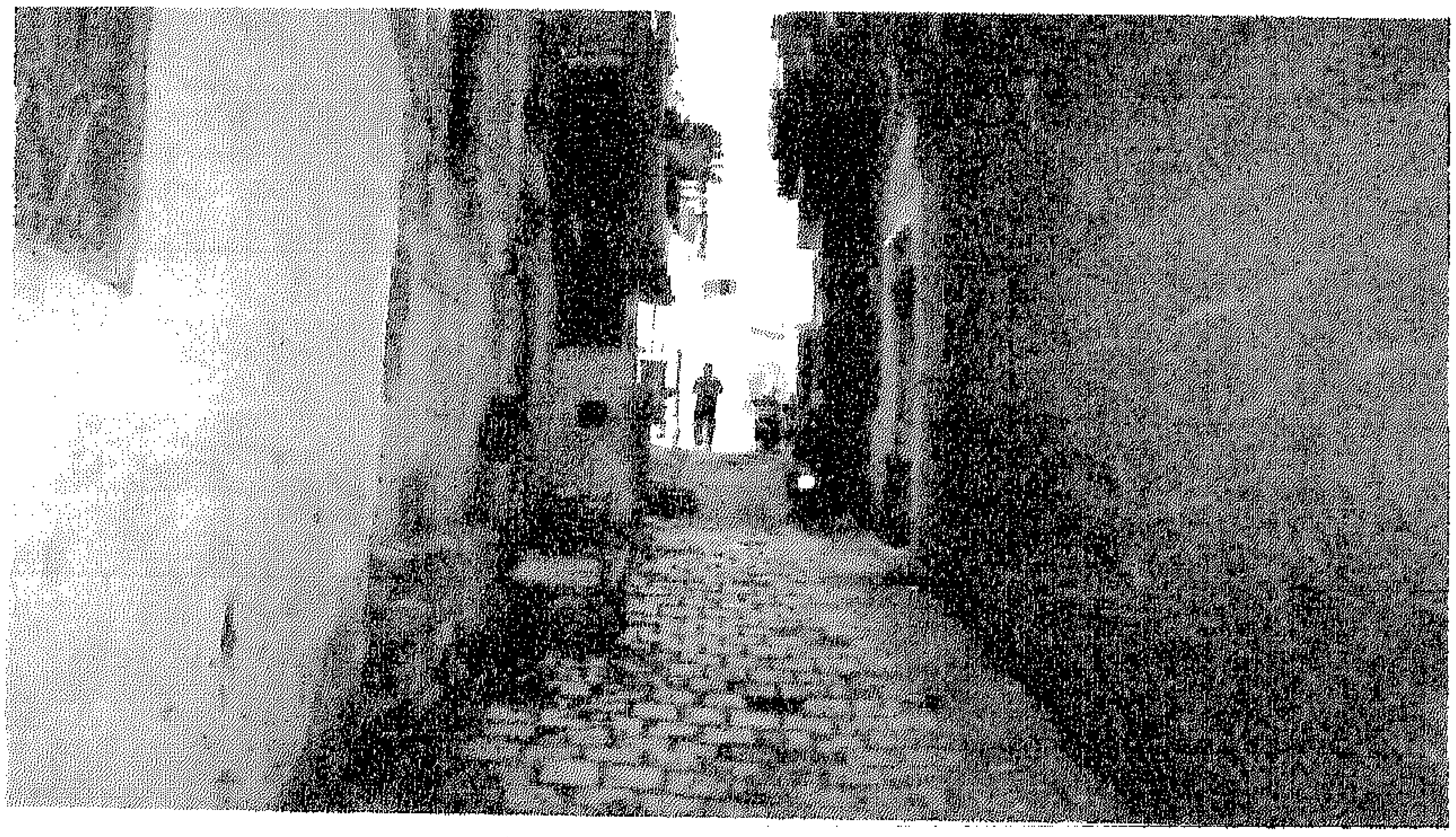
٤-٧٢-٤



٤-٧٢-٥



٤-٧٢-٦



٤-٧٢-٧



٤-٧٢-٨



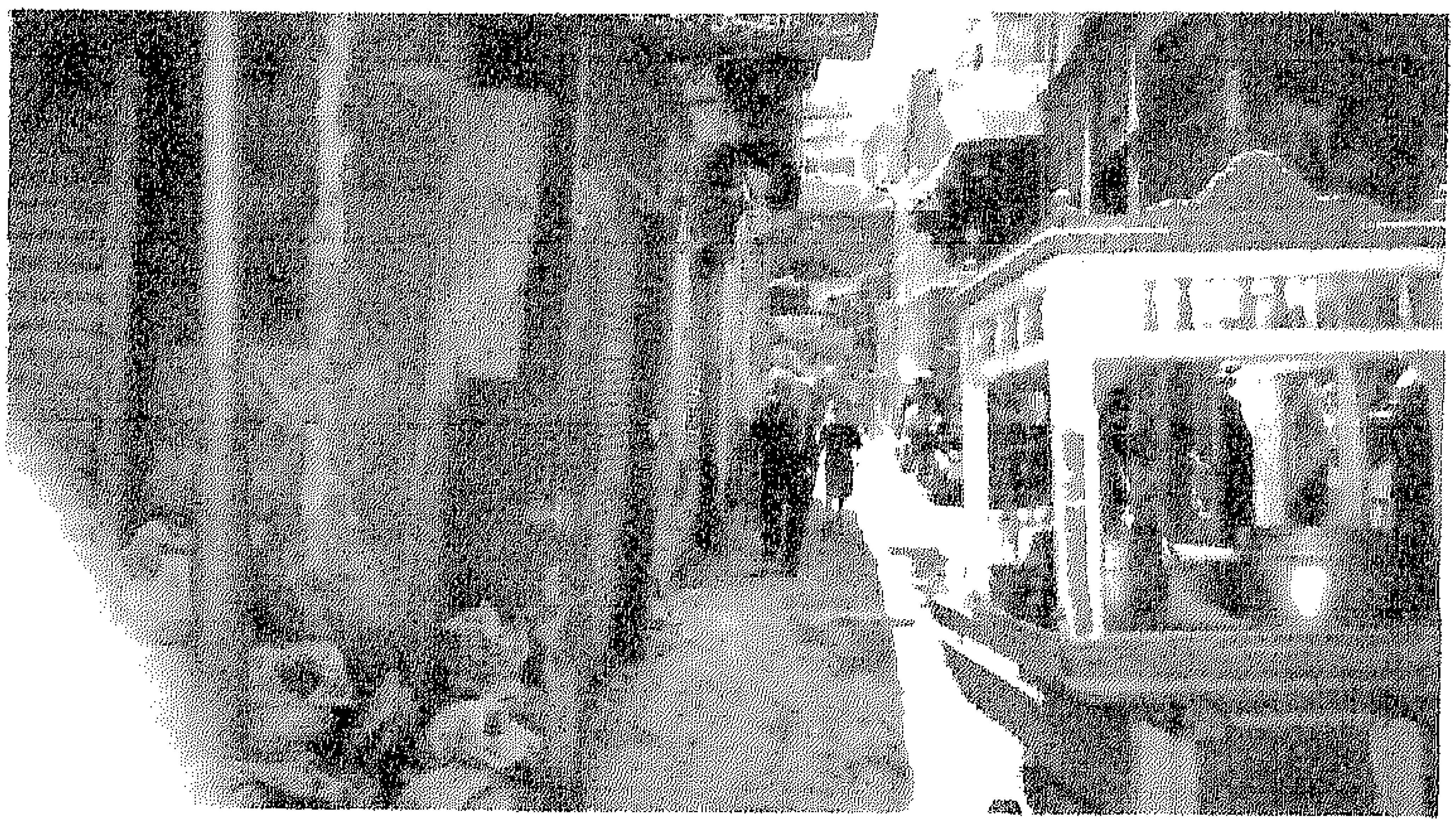
٤-٧٢-١٠



١١-٧٢-٤



١٢-٧٢-٤



١٩-٧٢-٤

"... مضى يقترب من قبو درب قرمز..."

"... وخـرج من القبو إلى الشطر الآخر من الدرب وعند نهايته طالعه سبيل بين القصـرين، ومـدخل حمام السلطان، ثم لاحت بعينيه مشربيات بلونها الأخضر القاتم والباب الكبير بمطرقته البرونزية..." (١)

"... فلـم يـزل لمئذنته العالية نداء ما أسرع أن تلبيه نفسه، قطع طريق الحسين وهـو يقرأ الفاتحة ثم انعطف إلى خان جعفر ومنها اتجه إلى بيت القاضي، ولكنه بدلا أن يمضى إلى البيت مخترقا النحاسين عبر الميدان إلى درب قرمز..." (٢)

فـي الفصـل الأربعـين عـندما تنتقل الأسرة من بين القصرين إلى السـكرية المجـاورة لبوابة المتولى ونلاحظ أن نجيب محفوظ يستخدم الاسم الشعبى لهذه البوابة الضخمة التى لا تزال متبقية إلى يومنا هذا، وتعتبر واحدة مـن أربع بوابات قديمة واصلوا إلى عصرنا من بوابات القاهرة القديمة والتى كان عددها ثمان بوابات.

"... وعندما يذهب أحمد عبد الجواد مع أولاده لصلاة الجمعة فى مسجد الحسين يسلكون نفس الطريق الذى مشت فيه أمينة وكمال من قبل..." (٣)

لا يذكـر نجيب محفوظ التفاصيل، إنما يعبرون ميدان بيت القاضى ثم

(١) نجيب محفوظ، بين القصرين، مرجع سابق.
(٢) نجيب محفوظ، بين القصرين، مرجع سابق.
(٣) نجيب محفوظ ، بين القصرين، مرجع سابق.

نــراهم داخل المسجد وفى نهاية "بين القصرين" تتحرك المظاهرة التى اشترك فيها فهمى من ميدان المحطة حيث محطة السكة الحديدية الرئيسية شكل (٤-٧٣) وتــتجه إلــى مدخل شارع نوبار، ثم تقترب من حديثة الازبكية، ويلوح ميدان الأوبرا شكل (٤-٧٤) ، وهنا ينطلق الرصاص، يقتل فهمى، إن القارئ الــذى لم يعاصر القاهرة خلال العشرينيات يدهش، إذ كيف تتحرك المظاهرة مــن ميدان المحطة إلى شارع نوبار؟ وهو شارع يقع حالياً فى منطقة السيدة زيــنب إلــى الجــنوب، بيــنما يقع ميدان الأوبرا فى وسط المدينة، سيتساءل القــارئ، كيف تمر المظاهرة بشارع نوبار قبل أن تعبر ميدان الأوبرا، ويبدو نجــيب محفوظ هنا كأنه لا يعرف ترتيب الشوارع فى القاهرة، ولكن الحقيقة عكــس ذلك، إذ أن اسم نوبار كان يطلق على شارع إبراهيم باشا، (ثم شارع الجمهورية فيما بعد) وفى بداية عهد الملك فاروق أطلق اسم جدة إبراهيم باشا علــى شــارع نوبار، وأطلق اسم نوبار باشا على شارع آخر صغير يبدأ من ميدان لاظوغلى وينتهى فى شارع المبتديان، وكان اسمة شارع الدواوين.

ونلاحــظ فــى الجــزء الأول من الثلاثية أن حركة الشخصيات تتم داخــل منطقة القاهرة القديمة، تمتد الحركة مرة واحدة عندما يذهب ياسين مع زوجــته إلــى المســرح فى الأزبكية، لا نرى أى وصف للمسرح، إنما نرى ياسين فى البيت بعد عودته، ثم تمتد الحركة إلى ميدان بيت المحطة حيث تبدأ المظاهرة.



شكل (٤-٧٣)

محطة السكة الحديدية الرئيسية فى القاهرة (Lehnert and Landrock)



شكل (٤-٧٤)

ميدان الأوبرا (Lehnert and Landrock)

وفـــى الجزء الأول يسافر أحمد عبد الجواد إلى مدينة بورسعيد، وهى المـــرة الوحـــيدة التـــى سيسافر فيها خلال أحداث الثلاثية كلها. لكننا لا نرى الطـــريق إلـــى بورسعيد، ولا يذكر المؤلف أى تفاصيل فيما عدا خروج أحمد عبد الجواد من البيت ثم عودته.

٤/٥/٢- رواية قصر الشوق

أ- تحلـــيل المكـــان الواقعـــى للرواية وكيفية توصيل الأديب للقارئ الصورة الذهنية للمكان المعمارى والعمرانى.

١- الضوء:

الضـــوء يـــتفاوت من مكان لآخر من دخول عطفة قصر الشوق إلى شارع قصر الشوق إلى الخروج من شارع قصر الشوق.

٢- الرائحة:

تتميز الرائحة برائحة البخور فى المكان .

٣- الأشخاص:

المسار مزدحم بالأشخاص شكل (٤-٧٥).



شكل (٤-٧٥)

الأشخاص فى حارة قصر الشوق (الباحث)

٤- الألوان:

يغلب عليه الألوان الرمادية

٥- البيوت:

يوجد عدد كبير من البيوت تقع على جانبي الطريق شكل (٤-٧٦-أ) شكل (٤-٧٦-ب).



شكل (٤-٧٦-أ) البيوت في حارة قصر الشوق (الباحث)

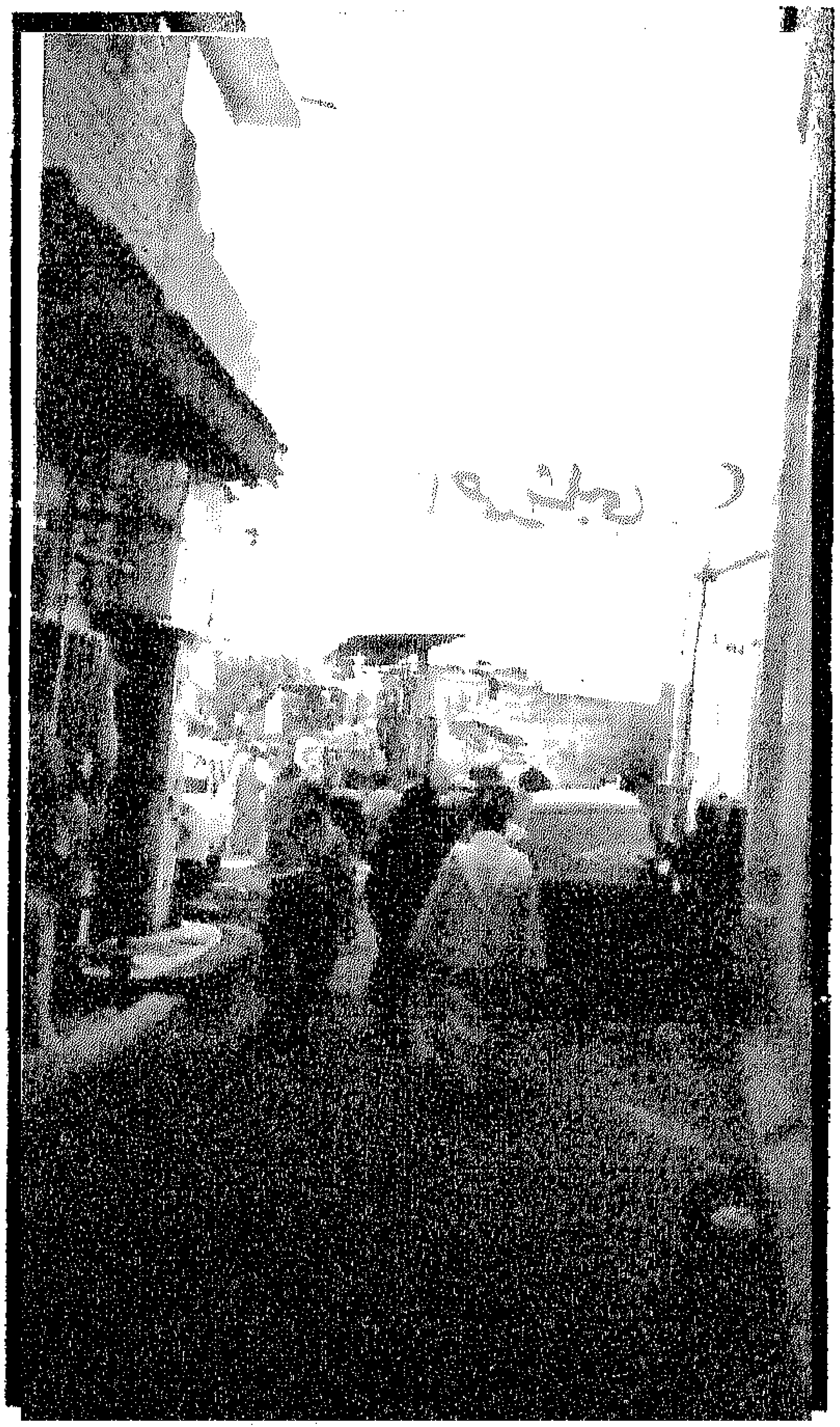


شكل (٤-٧٦-ب)

البيوت فى حارة قصر الشوق (الباحث)

٦- الممرات:

يوجد ممرات كثيرة منها الحارات والأزقة والعطف متفرعة من مسار شارع قصر الشوق شكل (٤-٧٧)



شكل (٤-٧٧) الممرات فى حارة قصر الشوق (الباحث)

٧- الملمس :

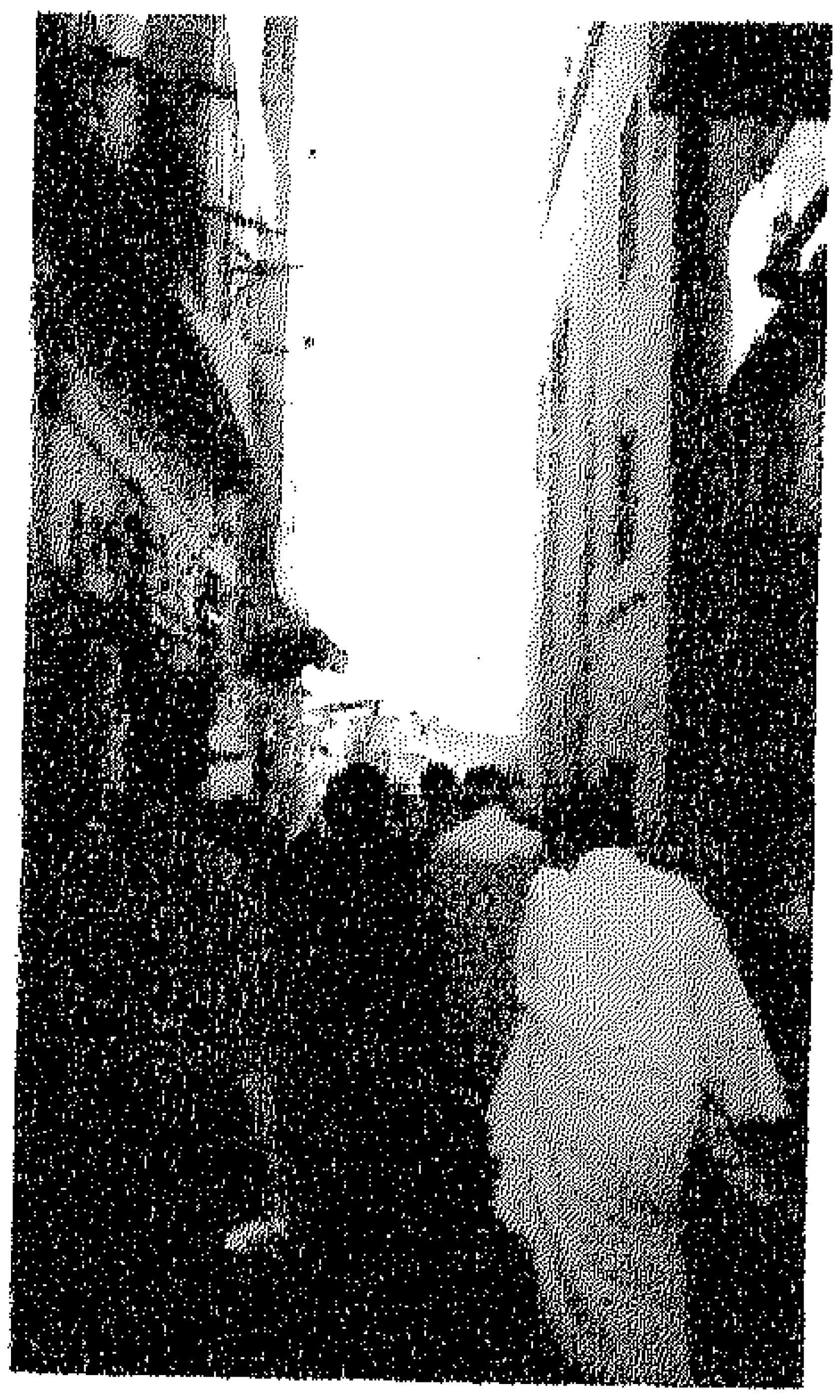
ملمس الحوائط والأرضيات والبيوت والدكاكين يتميز بالتعرجات والخشونة والإنشاء من الطوب. شكل (٤-٧٨)



شكل (٤-٧٨) الملمس فى حارة قصر الشوق(الباحث)

٨- **التشكيل:**

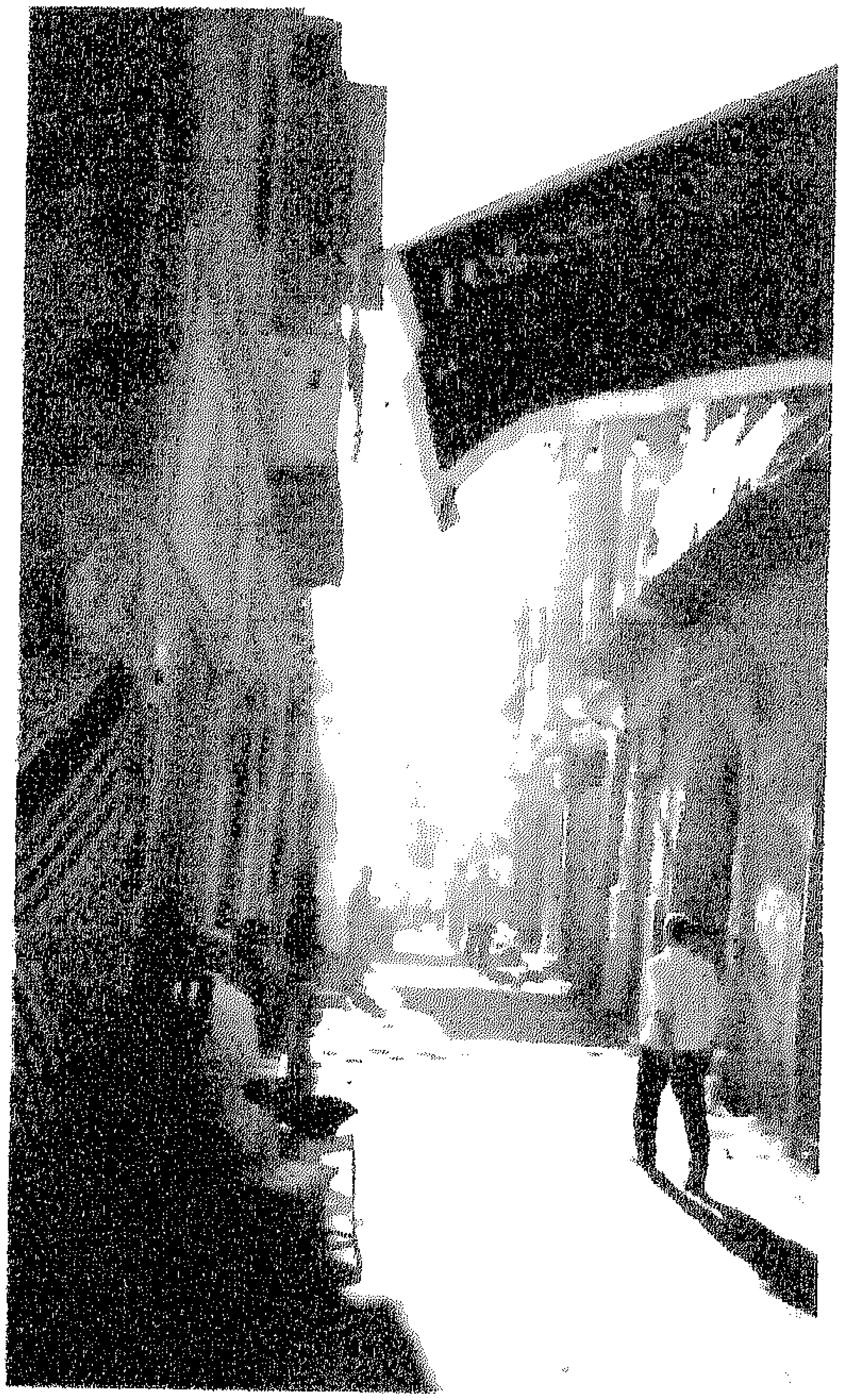
ســاد التشكيل فى حوائط وواجهات البيوت فى الحارات وفى البيوت شكل (٤-٧٩).



شكل (٤-٧٩) التشكيل فى حارة قصر الشوق (الباحث)

٩- الأرضيات

تتكون من الحجر والطوب شكل (٤-٨٠)



شكل (٤-٨٠)

الأرضيات فى حارة قصر الشوق(الباحث)

(ب) الملامح البصرية للمكان الروائى فى المكان الواقعى

مدى محاكاة المكان الروائى للمكان المعمارى والعمرانى

.. نتتهى أحداث الجزء الأول فى إبريل ١٩١٩. وتبدأ أحداث الجزء الثانـــى "قصـــر الشـــوق" فـــى يوليو ١٩٢٤، أى تمر ست سنوات، أصبح للشخصيات حركمة مختلفة داخل مدينة القاهرة، تقدم بهم العمر، وأصبح لكل مـــنهم علاقاتـــه، لهذا ستشمل حركتهم مناطق من المدينة لم تذكر فى الجزء الأول، فى بداية الفصل السادس يمشى كمال الذى أصبح فى سن المراهقة مع صـــديقة فـــؤاد. يمـــرون بقبو قرمز، وهذا القبو يتردد ذكره فى الثلاثية عدة مرات والقبو حقيقى.

ويمـــتد تحـــت أحد المساجد المملوكية القديمة، وتحيط به الأساطير، ولكـــن نجيب محفوظ يخلق بينه وبين القبو الأول، وإذا أخذنا موقع بيت أحمد عـــبد الجـــواد فى الاعتبار، فإن نجيب محفوظ يقصد القبو الثانى، لكنه يطلق عليه اسم القبو الأول البعيد عن مكان البيت.

يصـــل كمال وصديقة إلى مقهى أحمد عبده الذى يقع تحت الأرض، هذا المقهى كان موجوداً حتى الثلاثينيات، ويبدو من وصف نجيب محفوظ له، ومـــن ذكـــريات الـــرجال المعمرين فى المنطقة أنه وصف دقيق، أزيل هذا المقهى ومكانه الآن مجموعة مبانى الأميرة شويكار القائمة حتى الآن.

فـــى نفـــس الفصـــل يـــرد ذكر الكلوب المصرى عندما يقول كمال لصديقة..

"..سنذهب يوم الخمس القادم إلى الكلوب المصرى لمشاهدة شارلى شابلن، فنلعب الآن عشرة دومينو.." (١)

والكلـــوب المصرى فندق قديم لازال موجوداً حتى الآن بالقرب من مسجد الحسين، ويضم الفندق فناء مكشوفاً كانت تعرض به أفلام سينمائية فى الـــثلث الأول مـــن هـــذا القرن، وأول عرض سينمائى قدم فى مصر شاهده المتفرجون فى هذا الفندق عام ١٩١٠.

---

(١) نجيب محفوظ ، رواية قصر الشوق، مرجع سابق.

فى الفصل السابع يتجه أحمد عبد الجواد إلى:

"عوامة فى نهاية المثلث الأول من طريق إمبابه.."[1]

وتوجد بالفعل عوامات فى هذه المنطقة كان بعضها يستخدم للهو وقضاء أوقات المتعة، وسوف يتردد أحمد عبد الجواد على هذه العوامة عدة مرات، فى الفصل الثامن

"يرى أحمد عبد الجواد فى حارة الوطاويط"

والحارة موجودة حتى اليوم بجوار مسجد الحسين شكل (٤-٨١) وتؤدى إلى شارع الجمالية، وفى القرن الماضى كانت مسقوفة بأغصان الشجر، ولهذا استقرت بها بعض الوطاويط، ومن ثم سميت بحارة الوطاويط.



شكل (٤-٨١)

مسجد الحسين (الباحث)

فى الفصل الرابع عشر

"ذهب كمال إلى العباسية"[2]

يصف نجيب محفوظ الطريق بشكل عام، شارع الحسينية، ثم شارع العباسية، ثم الوايلية، ثم شارع السرايات، وهذه الشوارع كلها موجودة بنفس الأسماء حتى الآن، ولكن المعالم التى وصفها المؤلف تغيرت، كانت العباسية

---

(١) نجيب محفوظ ، رواية قصر الشوق، مرجع سابق.

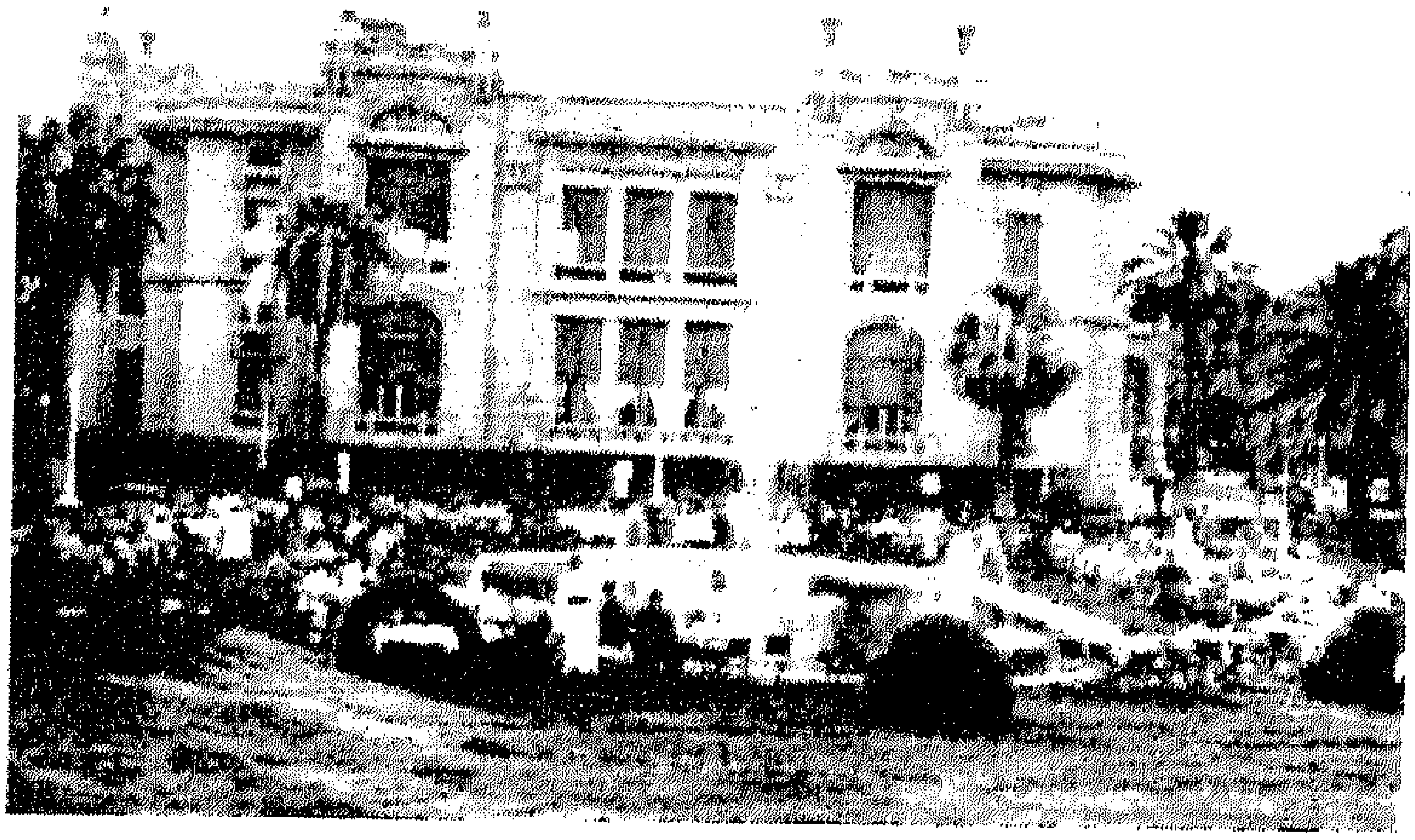
(٢) نجيب محفوظ، قصر الشوق، مرجع سابق.

فـــى زمن الرواية ضاحية هادئة شكل (٤-٨٢) ، مليئة بالحدائق والأشجار، والقصـــور الكبير كانت مقراً لسكن الأثرياء والطبقة الراقية، لقد تغير الوضع الآن، فالعباســـية حالـــياً منطقة شعبية، مزدحمة أما القصور فقد زالت تماماً، وقصر آل شداد الذى يصفه نجيب محفوظ كان قصراً حقيقياً ولكن اسم الأسرة فى الواقع يختلف عن الرواية، أزيل القصر ومكانه الآن عمارتين حديثتين.

فى الفصل السابع عشر

"يخـــرج كمـــال حسين شداد وشقيقته عايده، ويتجهون إلى الهرم للنزهة، تنطلق الســـيارة من العباسية، إلى السكاكينى، ثم إلى شارع الملكة نازلى (أصبح اسمه الآن شـــارع رمسيس) إلى الزمالك، ثم طريق الجيزة، إلى سفح الهرم الأكبر ثم أبو الهول"[١]

والطـــريق مـــن العباســـية إلى الهرم مطابق للواقع، ولايصفه نجيب محفـــوظ بالتفصـــيل، إنما يذكر الملامح العامة فقط، ثم يذهب كمال إلى وجه البركة" والمكان الحقيقى كان اسمه بالعامية (وش البركة).



شكل ٤-٨٢

ضاحية العباسية (Lehnert and Lendrock)

ونلاحـــظ أن مـــنطقة قصر الشوق التى يحمل الجزء الثانى اسمها لا تحتل من أحداث الرواية إلا ثلاث فصول، ويرجع ذلك إلى، وهو أن الثلاثية كانت فى الأصل رواية واحدة ضخمة عنوانها بين القصرين، وكان مستحيلاً

---

(١) نجيب محفوظ، قصر الشوق، مرجع سابق.

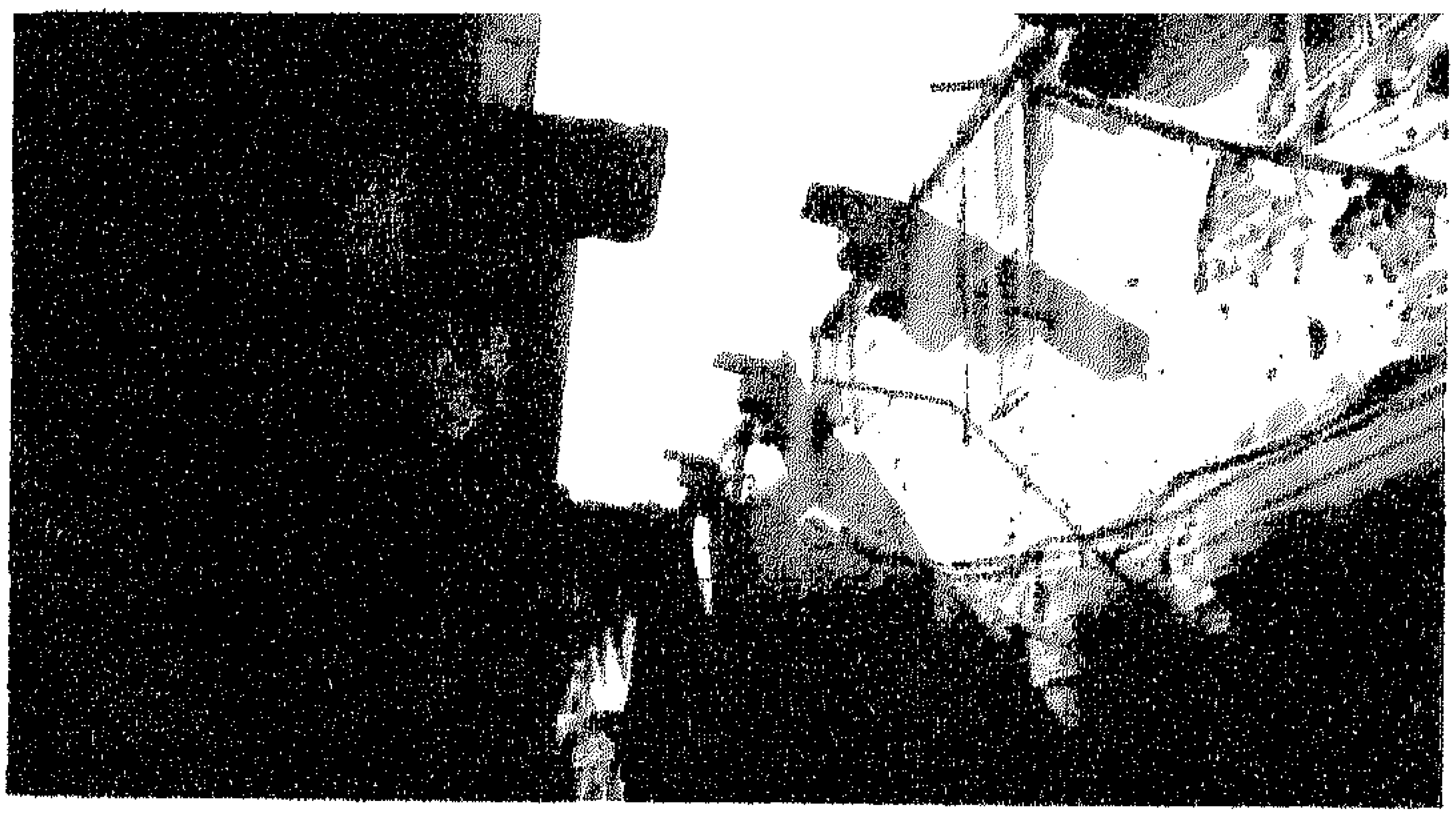
من الناحية العملية أن تصدر فى كتاب واحد، وطلب الناشر من المؤلف أنت يقسمها إلى ثلاثة أجزاء، وبالفعل قسمها المؤلف إلى ثلاثة أجزاء وأعطى كل جزء اسماً مفصلاً.

٤/٥/٣- رواية السكرية:

(أ) تحليـل المكـان الواقعـى للرواية وكيفية توصيل الأديب للقارئ والصورة الذهنية للمكان المعمارى والعمرانى.

١- الضوء:

يـتفاوت الضـوء منذ الدخول إلى حارة السكرية حتى الوصول إلى نهايتها شكل (٤-٨٣)



شكل (٤-٨٣)

الضوء فى حارة السكرية (الباحث)

٢- الرائحة:

افتقد الرائحة، لم أشم رائحة تميزه عن غيره من الأماكن

٣- الأشخاص:

غير مزدحم بالأشخاص، يعتبر هادى إلى حد ما شكل (٤-٨٤)



شكل (٤-٨٤) الأشخاص فى حارة السكرية (الباحث)

٤- الألوان:

يغلب عليه اللون الرمادى شكل (٤-٨٥)



شكل (٤-٨٥)

الألوان فى حارة السكرية (الباحث)

٥- البيوت:

يوجد عدد من البيوت ودكان واحد، وربع متهدم. شكل (٤-٨٦)

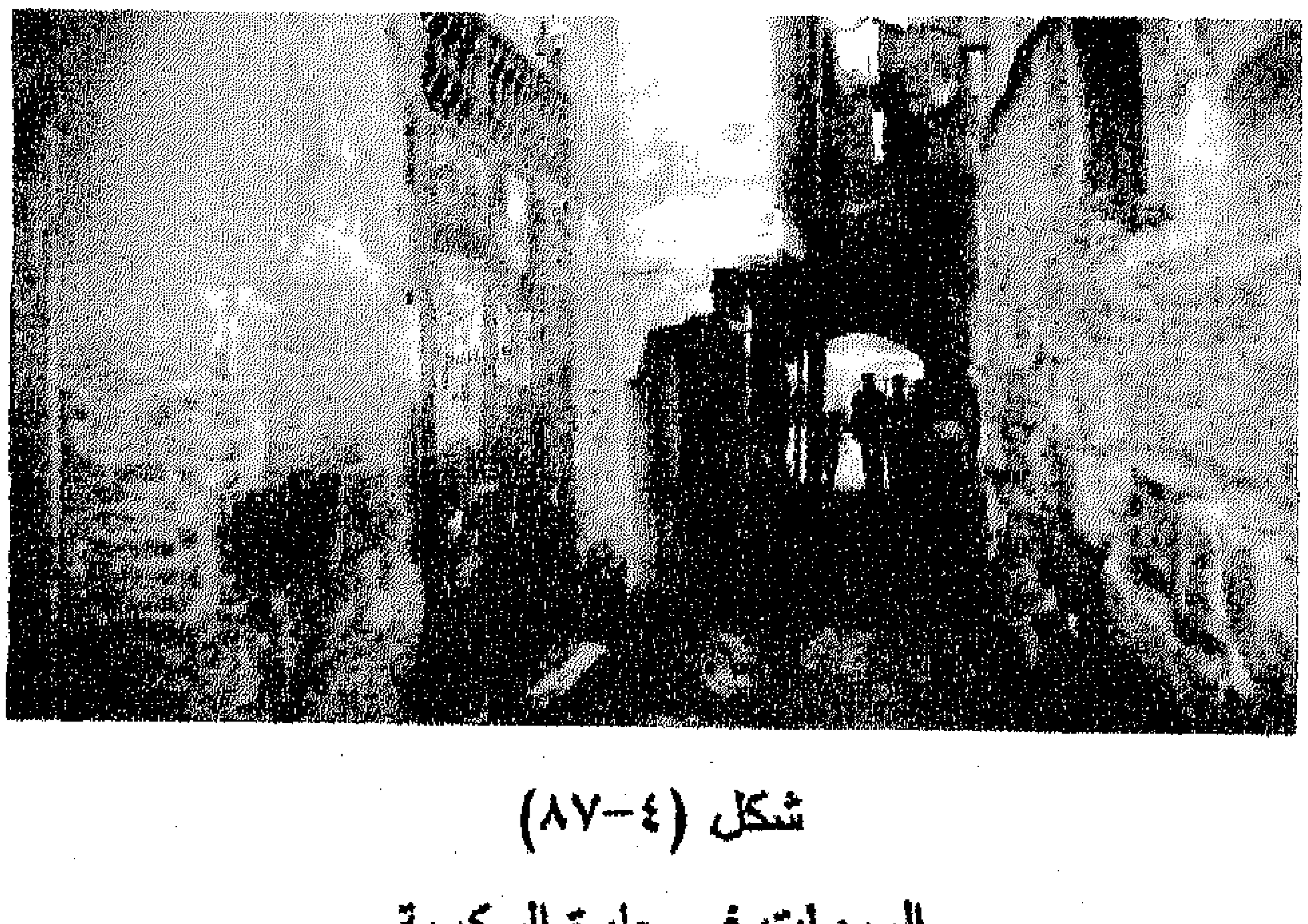


شكل (٤-٨٦)

البيوت فى حارة السكرية (الباحث)

٦- الممرات:

يوجد ممرات كثيرة فى الحارة، ويعتبر مسار الحارة مسار ذو نهاية مغلقة ضيق عرضه ٢ متر تقريبا. شكل (٤-٨٧)

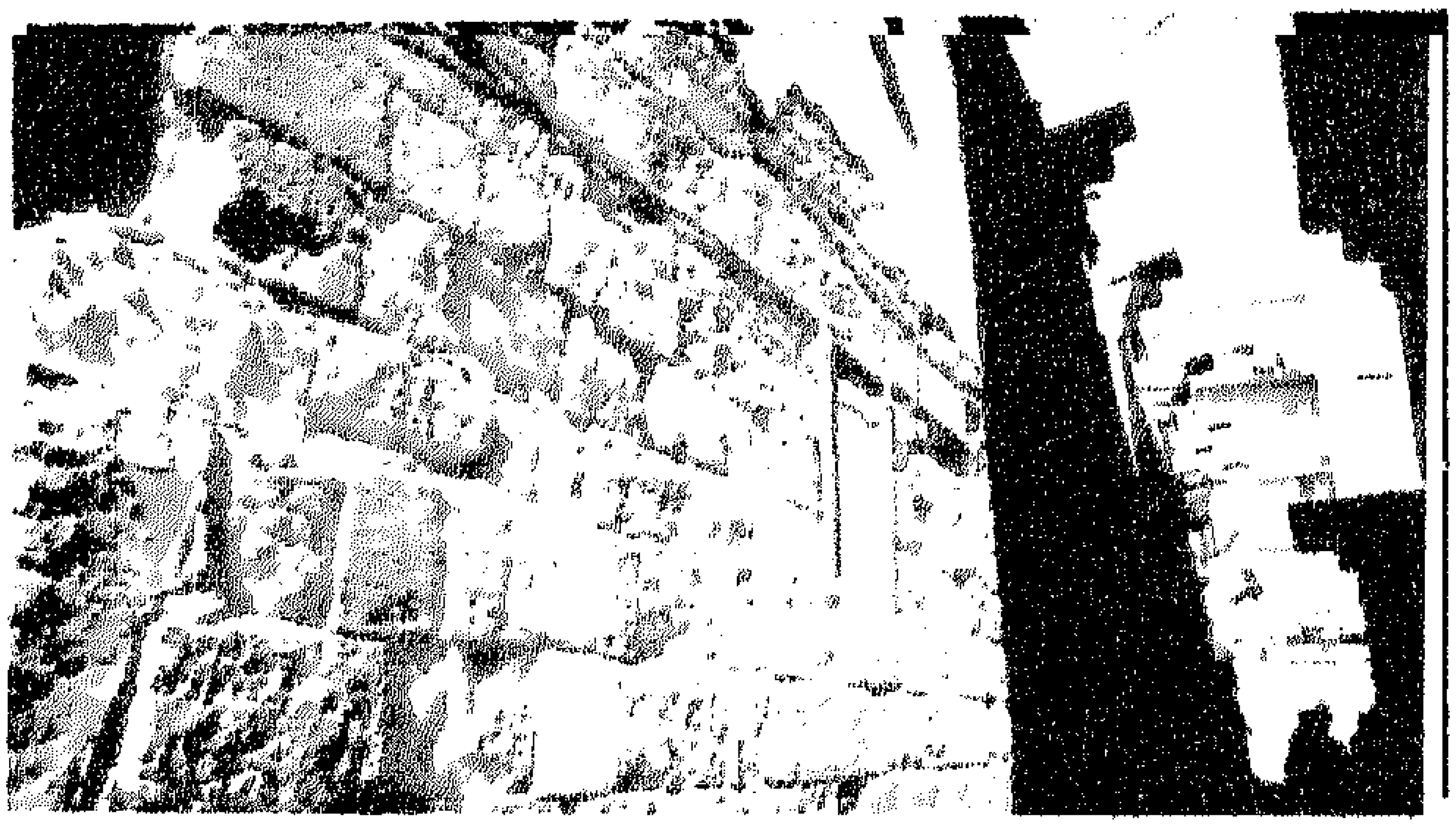


شكل (٤-٨٧)

الممرات فى حارة السكرية

٧- الملمس

يتميز بالتعرجات والخشونة شكل (٤-٨٨)



شكل (٤-٨٨)

الملمس فى حارة السكرية

٨- التشكيل والإنشاء

عند دخول الحارة يوجد سقف فى بداية الحارة ثم تصبح الحارة مكشوفة إلى السماء تعتبر المبانى ذات تشكيلات فى الواجهة، وإنشاء البيوت من الطوب. شكل (٤-٨٩) ، شكل (٤-٩٠- أ) ، شكل (٤-٩٠-ب)



شكل (٤-٨٩)

التشكيل فى حارة السكرية (الباحث)



شكل (٤-٩٠- أ) الإنشاء فى حارة السكرية (الباحث)



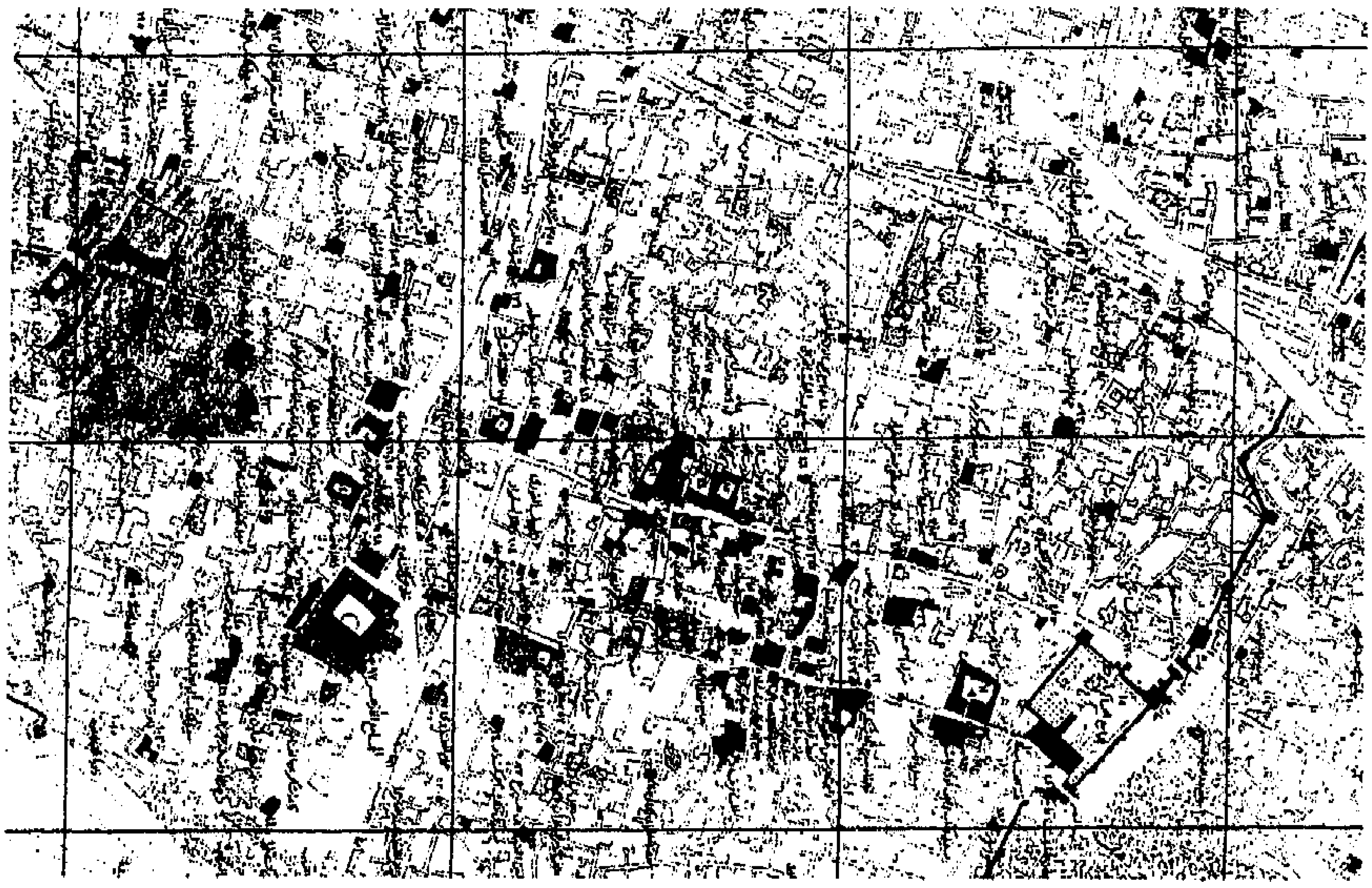
شكل (٤-٩٠-ب) الإنشاء فى حارة السكرية (الباحث)

٩- الأرضيات:

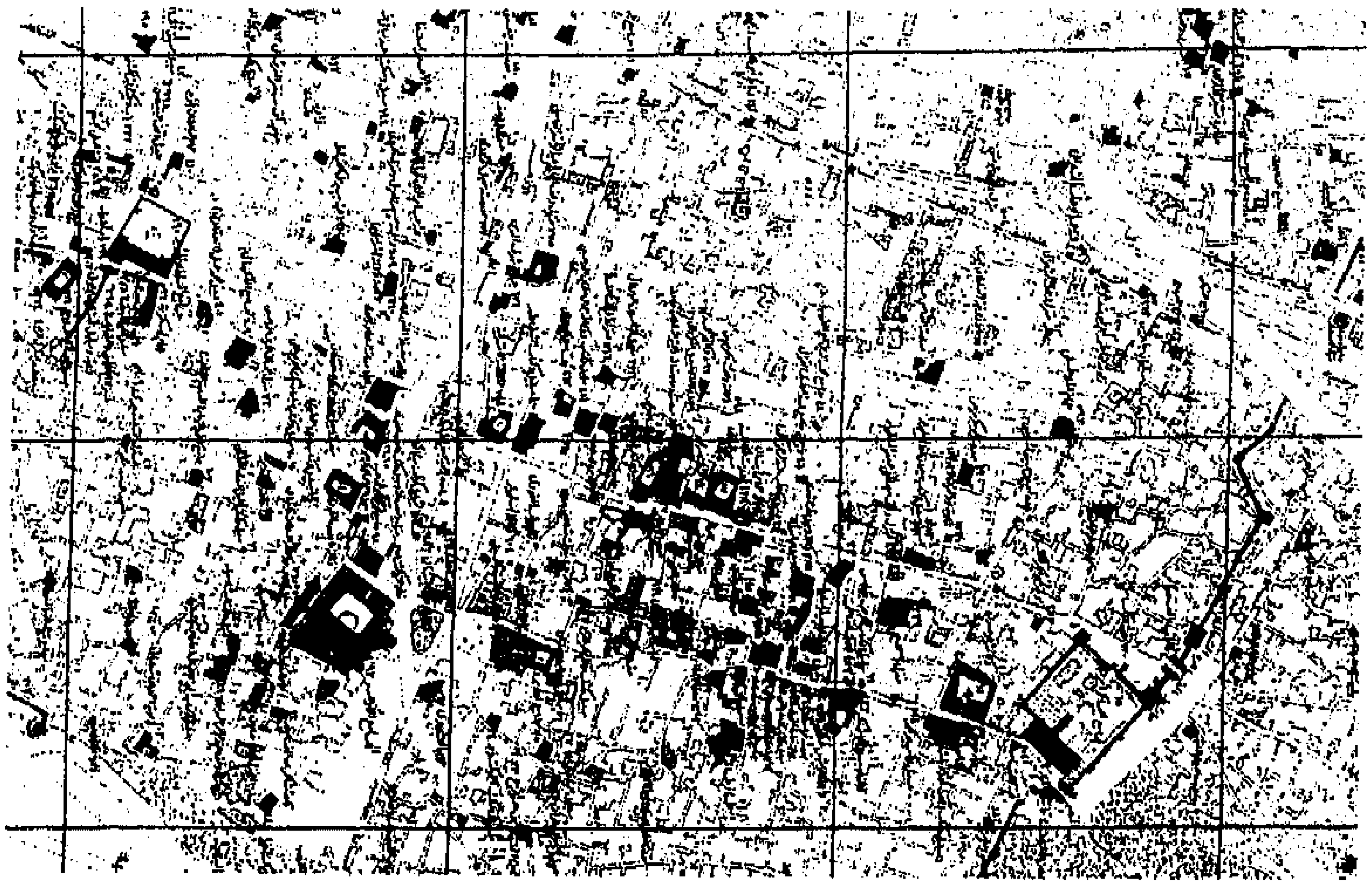
من الحجر والطوب.

(ب) الملامح البصرية للمكان الروائى فى المكان الواقعى:

أنظر شكل (٤-٩١)



شكل (٤-٩١) توضيح مكان الدراسة



شكل (٤-٩١) الملامح البصرية فى السكرية

تبدأ أحداث الجزء الثالث فى يناير ١٩٣٥، وتنتهى فى صيف ١٩٤٤، يمـر الزمن وتتقدم الشخصيات فى العمر، وتتسع حركتهم فى مدينة القاهرة، وتظهر أماكن لأول مرة.

فـى بداية الفصل الرابع، كمال يركب الترام، متجهاً إلى بيت الأمة، ببيت سعد زغلول زعيم ثورة ١٩١٩، والبيت موجود حتى الآن، يغادر كمال سـرادق الاحـتفال، إلـى شـارع القصر العينى، ويمر أمام مبنى الجامعة الأمـريكية بمـيدان الاسـماعيلية (أصبح اسم الميدان الآن ميدان التحرير)، ويظهر مقهى أحمد عبده مرة أخرى فى الفصل السادس حيث يجلس كمال مع صديقة إسماعيل لطيف، وفى الفصل السابع يجلس ياسين فى مقهى..

"مـن هـذا الموضوع الدافئ ترى الغادى والرائح من شارع فاروق وإليه، ومن الموسكى وإليه.. ومن العتبة وإليها.." (١)

ويـبدو أن موقع المقهى بميدان العتبة، لم يذكره المؤلف بالاسم، أما شارع فاروق فلا زال موجوداً حتى الآن (أصبح أسمة شارع الجيش) وشارع الموسطى لم يتغير اسمه حتى الآن.

(١) نجيب محفوظ، رواية السكرية، مرجع سابق.

وفـــى الفصـــل الـــثامن يمشى رضوان بين ياسين فى الغورية، يمر بالسكرية، يجتاز بوابة المتولى، ثم يميل إلى الدرب الأحمر، والمكان الأخير يذكـــر لأول مـــرة فى الثلاثية آخر مرتبط بحركة رضوان يذكر أيضاً لأول مرة، إنه ضاحية حلوان التى تقع جنوب القاهرة على بعد ثلاثين كيلو متراً،

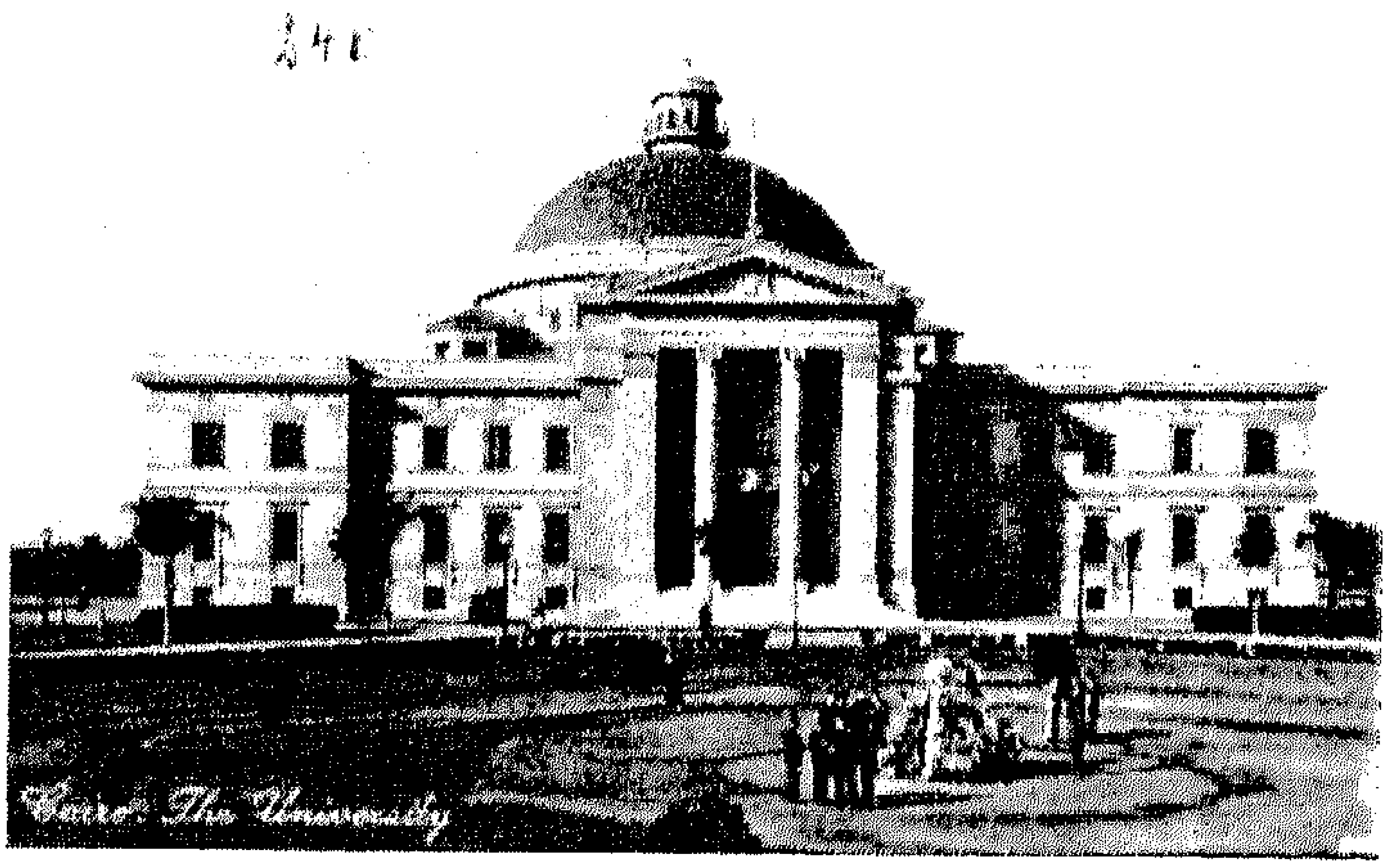
ويذكـــر نجـــيب محفوظ شارع النجاة فى حلوان حيث يقع قصر عبد الـــرحيم باشا، وقد بحثت طويلاً عن اسم هذا الشارع فلم أجده الآن، ولم يكن هناك شارع بهذا الاسم فى زمن الرواية.

فى الفصل الخامس عشر يذهب كمال إلى مجلة "الفكر" ويحدد نجيب محفوظ بدقة شديد':

"كانت مجلة الفكر تشغل الدور الأرضى بالعمارة رقم ٢١ بشارع عبد العزيز.."

يتفرع شارع عبد العزيز من ميدان العتبة ولا زال يحمل نفس الاسم، لكـــن المبنى الذى حدده نجيب محفوظ – وتلك المرة والوحيدة التى يذكر فيها عنواناً بهذه الدقة – لا توجد ولم توجد به أى مجلة.

وفى الفصل العشرين نجد أحمد شوكت وشقيقه عبد المنعم فى جامعة القاهـــرة بالجيزة شكل (٤-٩٢)، ثم نجد أحمد شوكت فى مكتبه الجامعة مرة أخـــرى فـــى الفصـــل الخـــامس والعشرين، حيث يتعرف إلى زميلته علوية صـــبرى، وســـوف تـــؤدى علاقـــتهما إلى زيارة بيتها فى ضاحية المعادى، والمعـــادى تقع إلى جنوب القاهرة بحوالى خمسة عشر كيلو متراً، نجد كمال فـــى جامعـــة القاهـــرة التى تذكر للمرة الثالثة والأخيرة فى الثلاثية كلها، فى الفصـــل الثلاثـــين يمشى كمال فى شارع فؤاد المظلم بسبب الحرب، ويصف نجيب محفوظ الزحام، وجنود الاحتلال البريطانى أصبح اسم شارع فؤاد الآن شـــارع ٢٦ يوليو، ويضطر كمال أثناء مشيه للاختباء فى مقهى رقص كان موجـــوداً فـــى الواقـــع وأزيـــل فى أواخر الخمسينيات، فى الفصل السادس والثلاثين تلجأ الأسرة إلى قبو قرمز ويضطر كمال إلى حمل والده، وقد سبق أن أشـــرت إلـــى أن القبو الذى يذكره نجيب محفوظ فى الرواية هو قبو آخر تحت قصر الأمير بشتاك الأثرى، ولجوء الأسرة إليه أثناء الغارة الجوية يؤكد هـــذه الملاحظة إذ أن منزل الأسرة كما يصفه المؤلف، أقرب إلى قبو الثانى مـــن قـــبو قرمز، فى بداية الفصل الأربعين نجد كمال مع صديقه رياض فى مقهى خان الخليلى، الذى شيد مكان مقهى أحمد عبده فوق سطح الأرض.



شكل (٤-٩٢)

جامعة القاهرة بالجيزة (Lehnert and landrock)

"كانـــت قهـــوة صغيرة بابها يفتح على حى الحسين، ثم تمتد طولاً فى شبه ممر تصـــف علـــى جانبـــيه المـــوائد، وينتهى بشرفه خشبيه تطل على خان الخليلى الجديد.."

يرصد نجيب محفوظ أحد معالم التغيير التى حدثت بالمنطقة والمقهى الذى يصفه مقهى حقيقى كان موجوداً بنفس الوصف الذى ذكره المؤلف حتى عـــام ١٩٦٩، عـــندما هـــدم، وشيد بناء حديث، احتل فيه نفس المقهى مكاناً جديداً، ولكن تصميمه اختلف بالطبع، غير أن نجيب محفوظ ذكر المقهى باسم "خـــان الخليلى" بينما كان اسمة فى الواقع ولا يزال "مقهى درويش" وهو قائم حتى الآن فى مقره الجديد.

يـــذهب كمـــال إلى قاعة إيوارات الملحقة بالجامعة الأمريكية، تذكر القاعة مرة واحدة، وهى قاعة وجودة فى الواقع ولا تزال، ومدخلها يطل على شارع الشيخ ريحان، ثمة مكان آخر يذكر مرة واحدة هو حديقة الشاى بحديقة الحيوانات شكل (٤-٩٣)، والجبلاية مكان حقيقى يوجد حتى الآن.



شكل (٤-٩٣)

حديقة الحيوانات بالجيزة (Lehnert and landrock)

يلتقـــى كمال مرة أخرى ببدور فى شارع ابن زيدون، ثم يمشى معها إلـــى شارع الجلال، ثم إلى شارع الملكة نازلى، الشارعان الأول والثانى لا وجـــود لهمـــا فى الواقع، أما شارع الملكة نازلى فاسمه الآن شارع رمسيس شـــكل (٤-٩٤)، عـــند تقاطع شارعى شريف وقصر النيل يلتقى كمال فجأة بصـــديقة حسين شداد، ثم يجلسان بمقهى ريتز، لا يزال الشارعان يحتفظان باسميهما حتى الآن، أما مقهى ريتز فكان مقهى حقيقى يقع فى مواجهة البنك الأهلى المصرى، ثم أزيل فى أواخر الأربعينيات.



شكل (٤-٩٤)

شارع رمسيس (Lehnert and landrock)

وهكـــذا نلاحـــظ أن الأماكن التى تظهر فى مدينة القاهرة فى الجزء الثالث أكثر تعدداً، ويرجع ذلك إلى حركة الشخصيات داخل المدينة، ونلاحظ أن أسرة أحمد عبد الجواد محور الرواية عندما كانت متماسكة، كانت الأماكن فى الجزء الأول محدودة لا تتجاوز منطقة القاهرة القديمة، ثم اتسعت الحركة فـــى الجـــزء الثانى مع نمو الشخصيات وتقدمها فى العمر وفى الجزء الثالث يصـــبح إيقـــاع الـــزمن أسرع، وحركة الشخصيات، ويستتبع هذا العديد من التنقلات فى المدينة، وبالتالى تظهر أماكن جديدة.

٤/٥/٤- رواية خان الخليلى

فى وصف ستانلى لينبول لخان الخليلى:

لمـا انحرفت فى أحد أزقة خان الخليلى يكثر أو البازار التركى الذى يواجه جامع الحسين كـان ذلـك المنظر يشبه إحدى صور "ألف ليلة وليلة" فقد كان البازار الطـويل مضـاءاً بالشـموع والمصـابيح الملـونة التى لا حصر لها، ومغطى بسرادقات مصنوعة من الشيلات والأقمشة المزركشة. وأنك تستطيع أن تتبين من خـلال قطع الخيام المنازل المعتمة غير المضاءة، فتعجب للتناقض الغريب بينها وبين البهجة الموجودة فى أسفلها. فنحن نستطيع أن نتصور أنفسنا فى بلاد الجن أو مدينة النحاس وليس فى مدينة القاهرة أو فى القرن التاسع عشر"[1]

وكـان خـان الخليلـى يتفـرع دروبه وشوارعه الصغيرة المتفرعة وحاراته من أن يكتسب اسم الحى فقد كان يسمى بتربة الزعفران مساحة بين القصـر الفاطمـى الكبيـر ومشـهد الحسـين، كانت مخصصة لدفن الخلفاء الفاطميـين، وأزالهـا الأمير جهاركس الخليلى ورس رفات الموتى على جبل المقطم، ليبنى الخان فى المكان نفسه، وقد عرف باسمه: خان الخليلى[2]

وفى رواية خان الخليلى صفحة ٧:

وحـين رأى أحمـد عاكف خان الخليلى للمرة الأولى بدت له العمارات الجديدة ممـتدة يميـنا وشمالاً تفصل بينها طرقات وممرات لا تحصى.." شكل (٤-٩٥) شكل (٤-٩٦) شكل (٤-٩٧)[3]



شكل (٤-٩٥)

منظر شارع في خان الخليلي (الباحث)

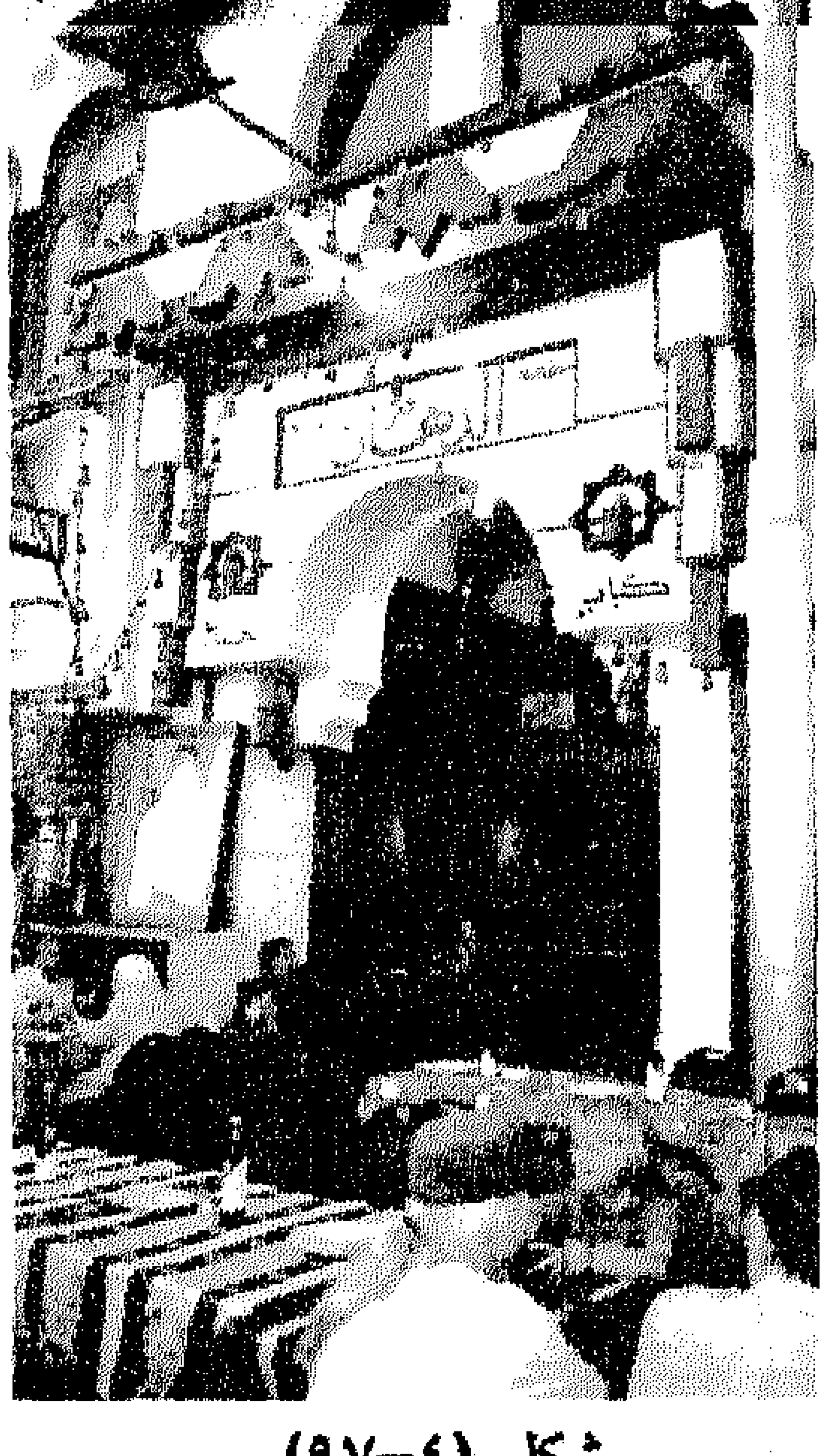
(١) ستانلى لينبول، سيرة القاهرة، ص ٤٠

(٢) الموسوعة المصرية، العصر الإسلامى، هيئة الاستعلامات، ص ٦٦٢

(٣) نجيب محفوظ، رواية خان الخليلي.



شكل (٤-٩٦)
خان الخليلي وتظهر مئذنة مسجد الحسين (الباحث)



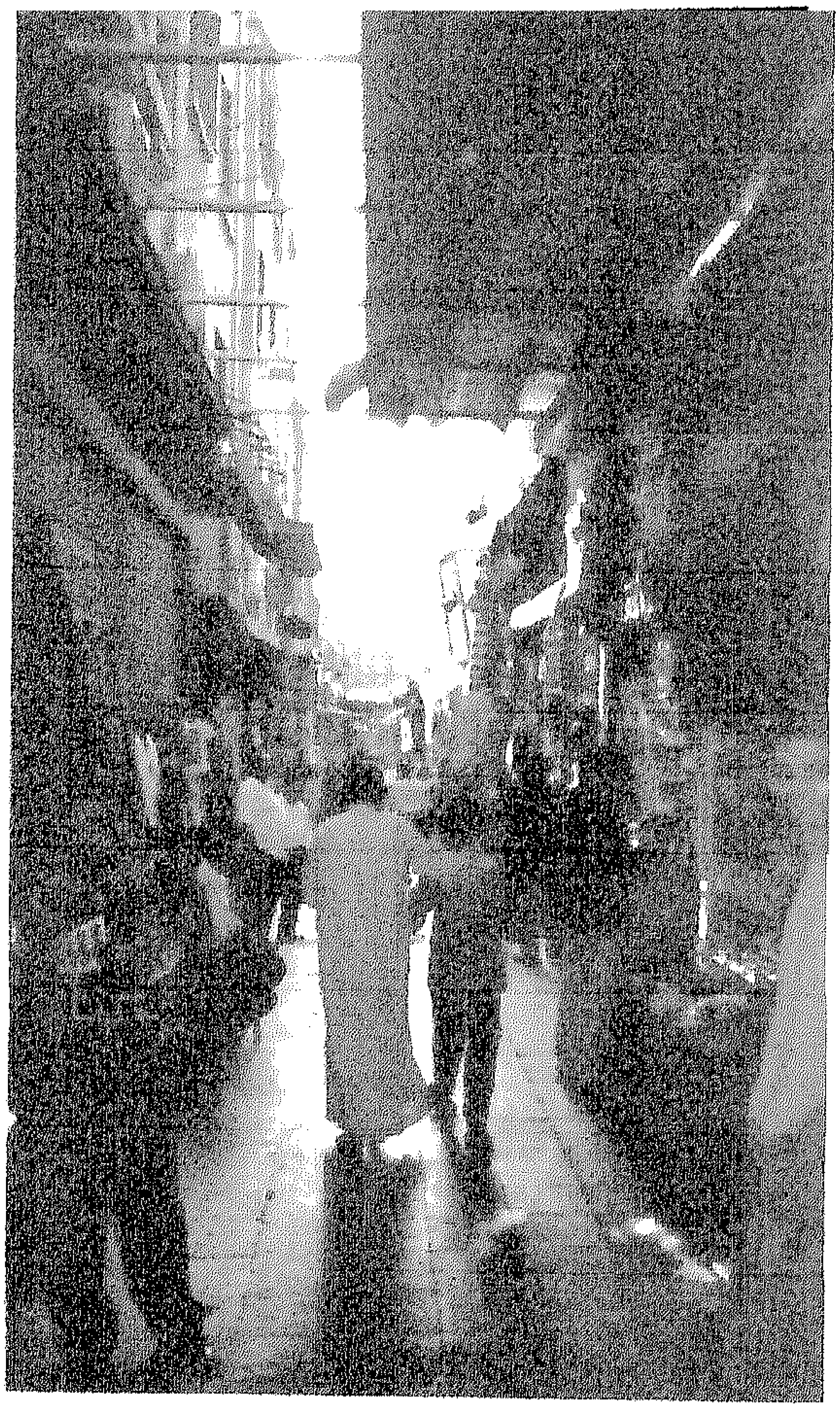
شكل (٤-٩٧)

مطاعم خان الخليلي (الباحث)

(أ) تحليل المكان الواقعي للرواية وكيفية توصيل الأديب للقارئ الصورة الذهنية للمكان المعماري والعمراني.

١ - الضوء

نجد تفاوت في الضوء في جميع أنحاء ومسارات خان الخليلي فأحياناً يوجد في مناطق انخفاض الإضاءة وفي أماكن نجد إضاءة قوية" شكل (٤-٩٨)



شكل (٤-٩٨) الضوء في خان الخليلي (الباحث)

٢- الرائحة:

يتميز خان الخليلى برائحة فريدة وهى رائحة البخور ورائحة القهاوى المنتشــرة فــى خان الخليلى فهذه الرائحة هى التعريف بدخول هذا الحى فلا يرى الحى من البخور الذى يعلوه.

٣- الأشخاص:

يتميــز هذا الحى بالازدحام حيث أصحاب المحلات ورواد الحى من مشــترين ومتفــرجين وسائحين ومترددين على قهاوى خان الخليلى وآخرون يمسكون بخور فى يديهم ويصيحون الحركة تمتاز بالعشوائية التى تضفى على المكان عنصر جمالى فالأشخاص عنصر ضرورى لجمال خان الخليلى. شكل (٤-٩٩) .



شكل (٤-٩٩)

الأشخاص فى خان الخليلى (الباحث)

٤- الألوان:

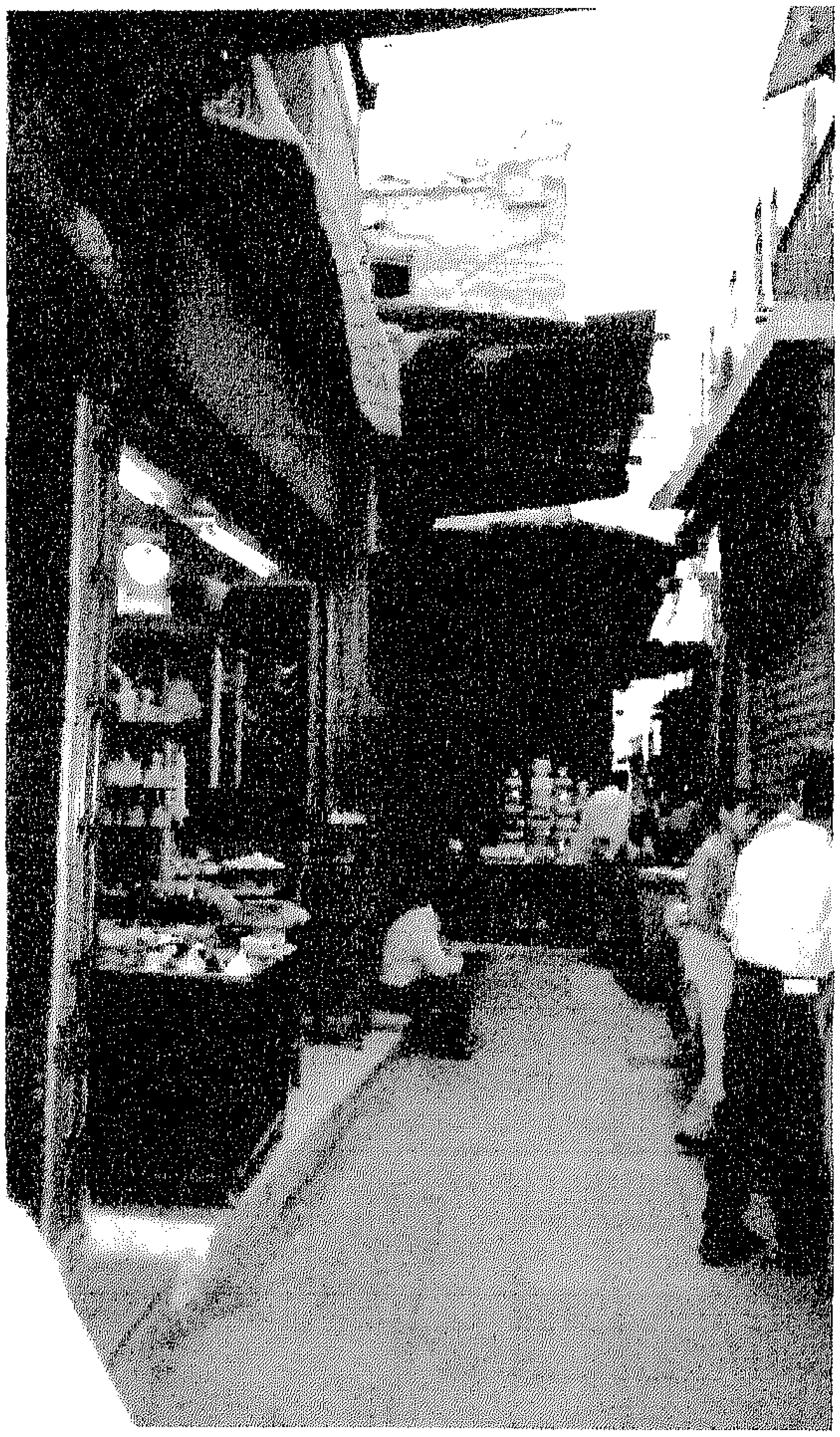
يــوجد ألوان عديدة نجد البنى والرمادى فى المبانى والألوان الأخرى الأزرق والأصــفى والأحمــر فى المعروضات فى المحلات فيتميز حى خان الخليلى بتعدد الألوان التى تضفى بهجة على المكان.

٤- البيوت:

لا تكـــاد تظهر من ازدحام المكان وكثرة المحلات والدكاكين، وتتميز بتشكيلاتها وجمالها والمحلات والمقاهى تحتها.

٦- الممرات:

الحـــى يـــتكون مـــن ممرات كثيرة منها الحوارى والأزقة والعطف والشوارع الضيقة. شكل (٤-١٠٠)

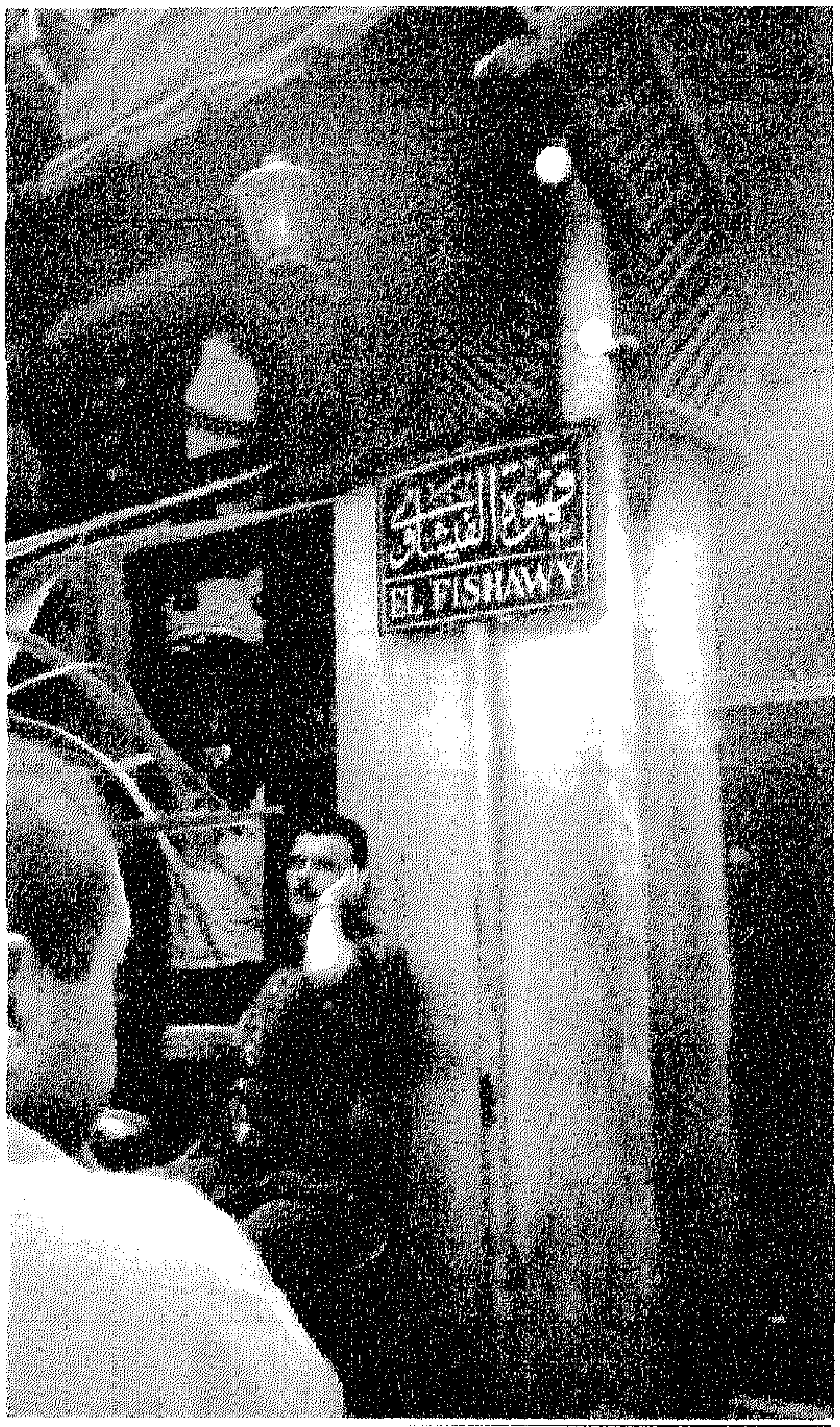


شكل (٤-١٠٠)

الممرات فى خان الخليلى (الباحث)

٧- الملمس:

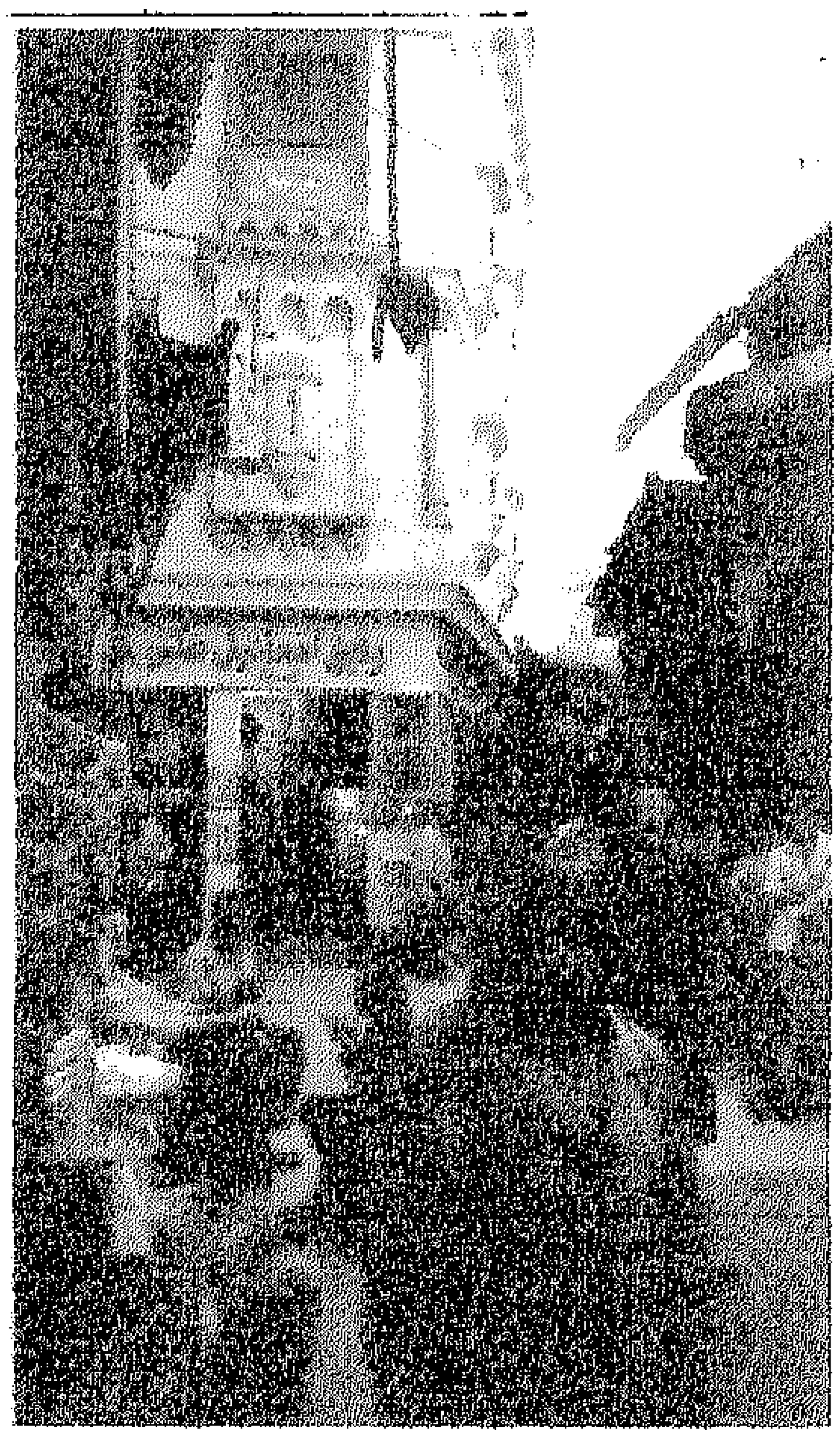
الملمس الذى يسود على المكان هو ملمس متعرج ناتج عن كثرة المعروضات فى المحلات وكثرة القهاوى. شكل (٤-١٠١)



شكل (٤-١٠١)
الملمس فى خان الخليلى (الباحث)

٨- التشكيل:

تـتداخل كـتل البـيوت والمحـلات مـنها وليست على مسار واحد ومتعرجة، ويوجد ممرات مسقوفة وأخرى مكشوفة شكل (٤-١٠٢).



شكل (٤-١٠٢)

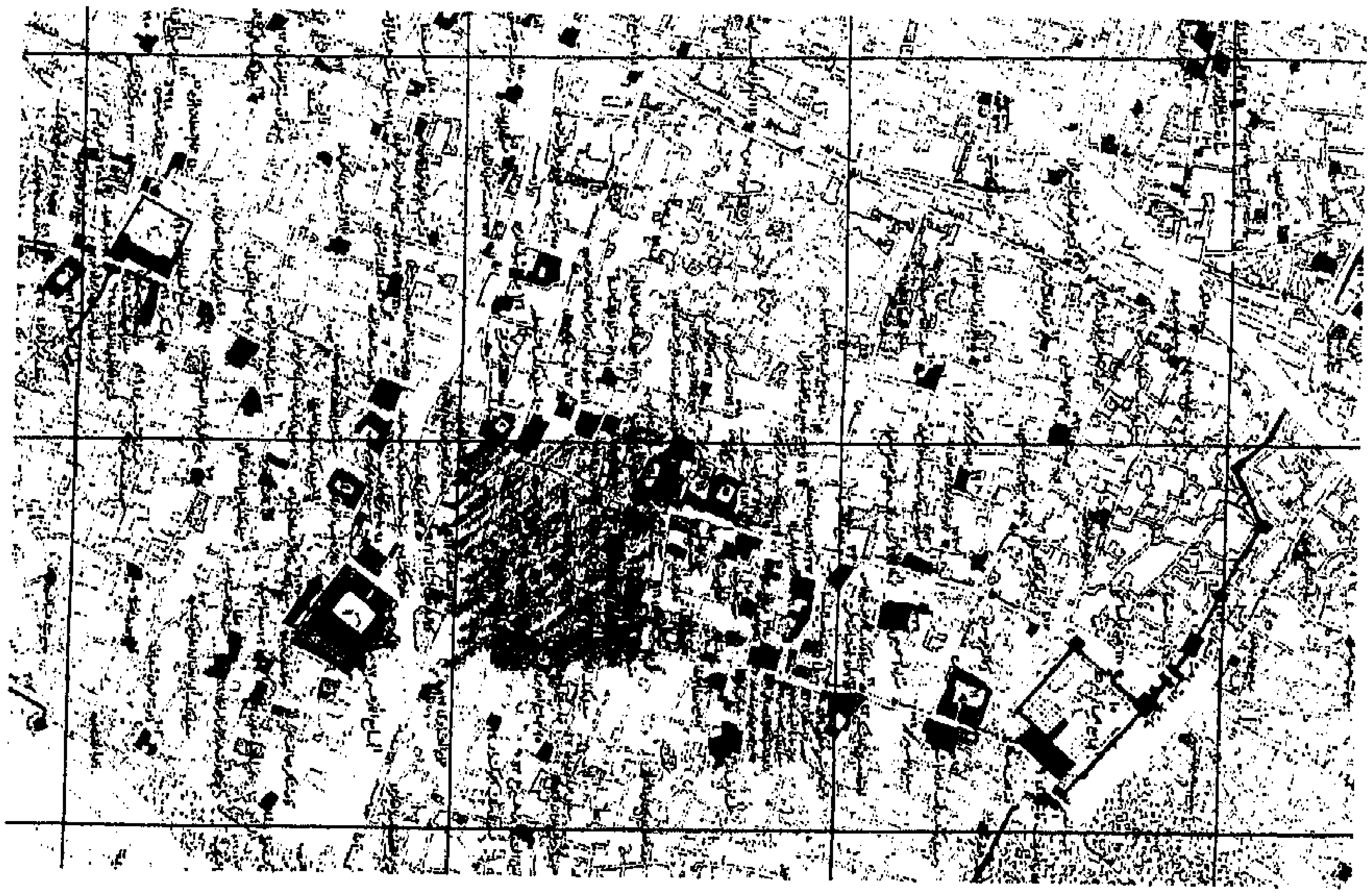
التشكيل فى خان الخليلى (الباحث)

٩- الأرضيات:

يـوجد سلالم فى أماكن ومنحدرات نزول وصعود فى أماكن أخرى، والأرضيات من الطوب.

(ب) الملامح البصرية للمكان الروائى فى المكان الواقعي:

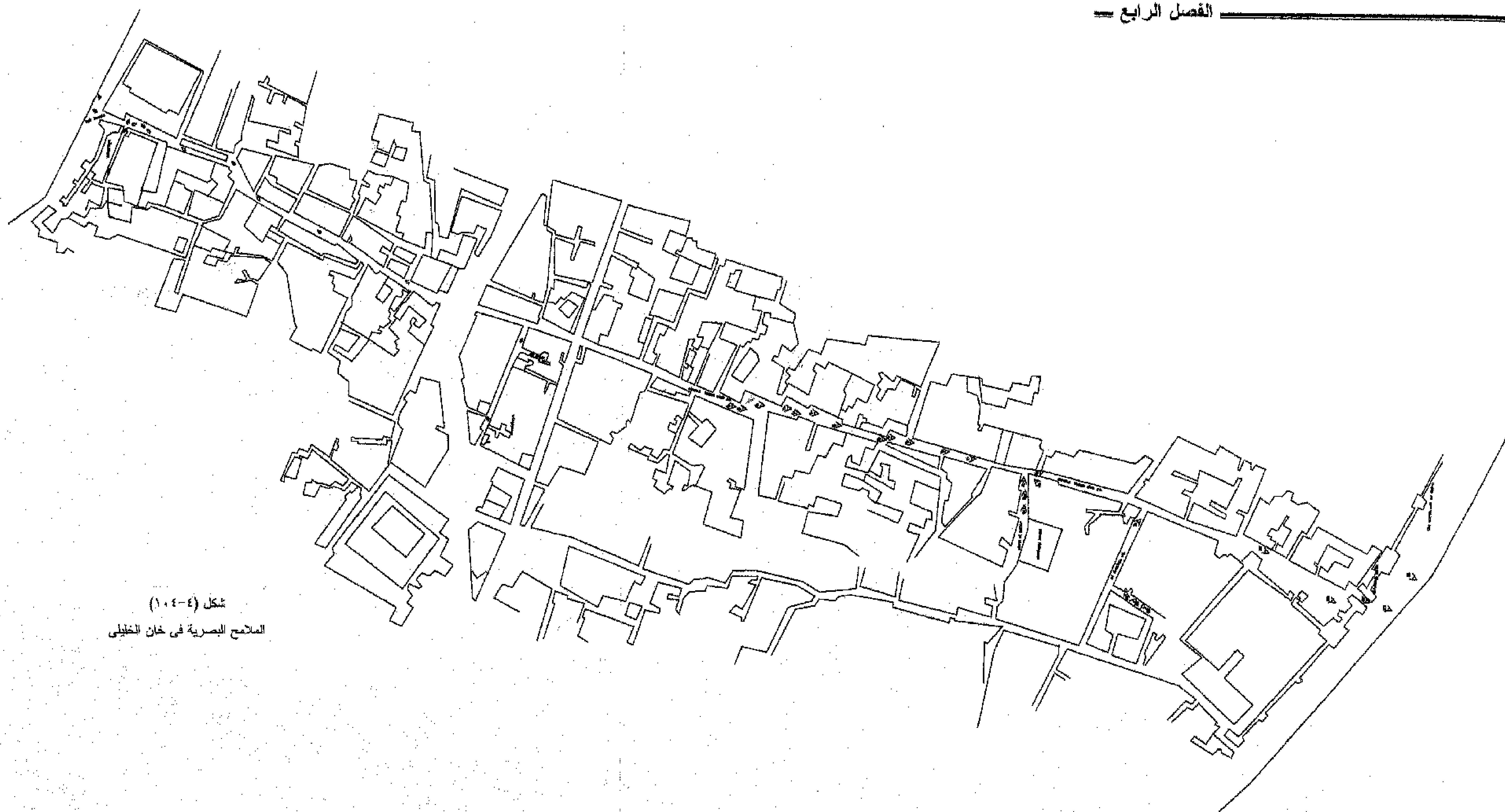
أنظر شكل (٤-٣-١٠٣)



شكل (٤-٣-١٠٣)

توضيح مكان الدراسة

وبدراسة موقع خان الخليلى فى الواقع نجد إنه محاكى للمكان الروائى فـــى الرواية حيث تكثر المقاهى والبيوت ووجد مسجد سيدنا الحسين (رضى الله عنه) وتكثر المحلات فى خان الخليلى.



شكل (٤-١٠٤)
الملامح البصرية فى خان الخليلى

٤/٥/٥- رواية زقاق المدق

(أ) تحليـل المكـان الواقعى للرواية وكيفية توصيل الأديب للقارئ الصورة الذهبية للمكان المعمارى والعمرانى.

زقاق المدق كما سيصف الفنان يصفه

".. يكاد يعيش فى شبه عزله عما يحدق به من مسارب الدنيا، إلا أنه علـى رغـم يضج بحياته الخاصة - حياة تتصل فى أعماقها بجذور الحياة الشاملة، وتحتفظ إلى ذلك بقدر من أسرار العالم المنطوى.."

هـذه المقدمـة التـى تكاد تكون تقرير له فى مظهرها، هى التمهيد الطبيعـى لصـورة بعينها: من زقاق صغير فى أحد الأحياء الشعبية لمدينة القاهـرة، بـل أجرؤ على القول من المقهى الصغير الوحيد فى هذا الزقاق، يرتبط بصر الفنان بالزمان والعالم والتاريخ.

إذا تجاوزنـا المظهر فإن هذا المقهى يشبه إلى حد كبير ثقب الحائط فـى "جحـيم" باربوس الذى تراقب منه الشخصية العالم كله "أكثر من اللازم وأعمـق من اللازم" الزقاق هو نقطة انطلاق نجيب محفوظ إلى أعماق أبعاد المأسـاة المصـرية. وزقاق المدق مرحلة طبيعية تعودنا إلى أدغال المأساة الكامـنة فى الطبيعة والمجتمع.. والإناس فى الزقاق يمثلها معاً، فى وحدتها وتمايزهما وتفاعلهما وصراعهما، ثم تمزقه، بل تمزقاته التى لا تنتهى بينهما. (١)

زقـاق المـدق : ليس مجرد اسم لرواية لكنه "شخصية" رئيسية فى الرواية إنه الوعاء المحدد الذى يحتوى سكانه، بظروفهم الاجتماعية والثقافية والنفسـية، بـل ويتبـين تلك الظروف.. وهو تباين محسوب على أية حال. الزقاق هو الشخصية الرئيسية التى تحتوى. وتلقى بظلها على - الشخصيات والأحداث، حيث يخضعها لظروفه، دون أن تخضعه لظروفها.

١- الضوء:

تتعاون كمية الضوء حيث تعتبر متوسطة الإضاءة.

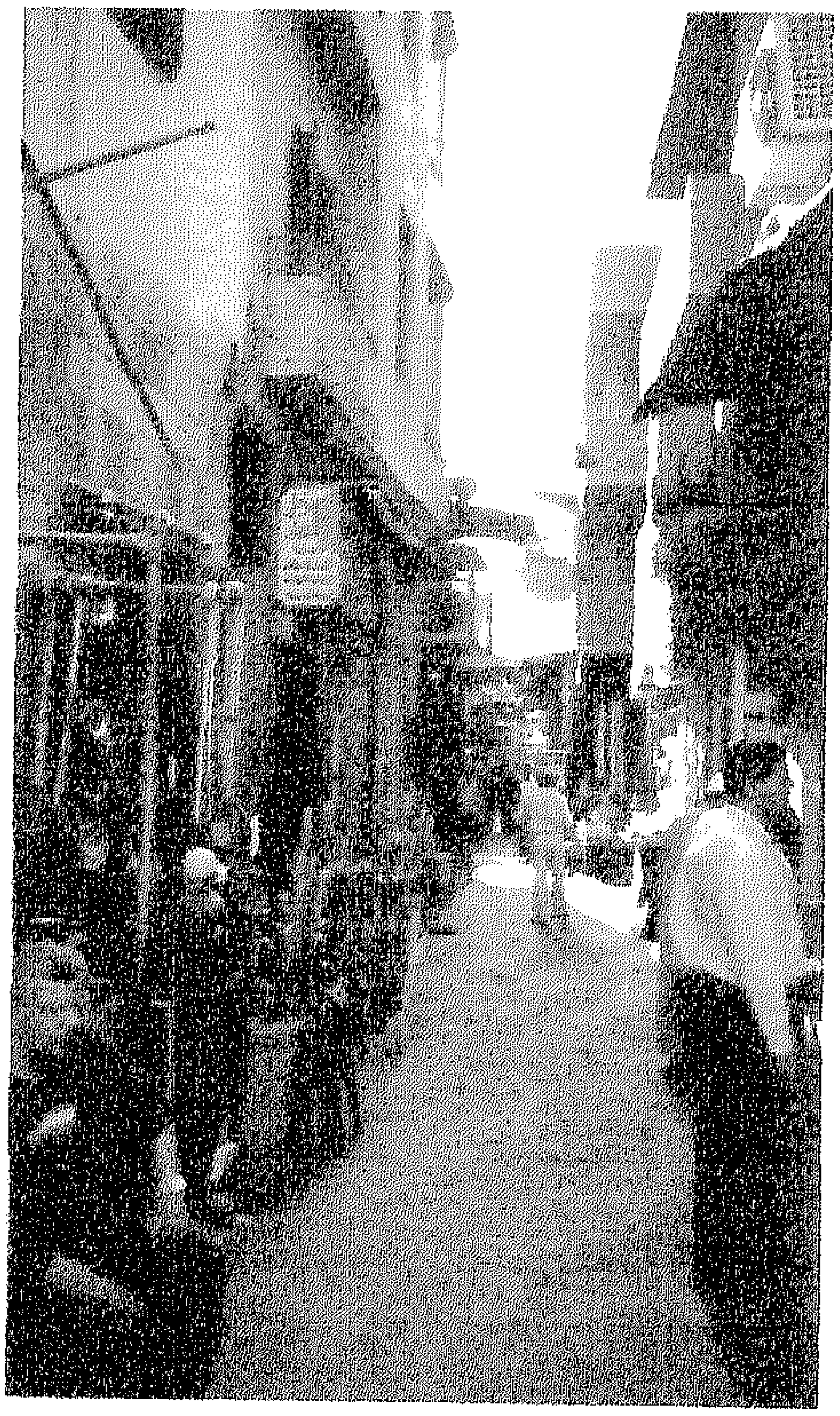
(١) غالى شكرى، المنتمى، دراسة فى أدب نجيب محفوظ، أخبار اليوم، ص ١٩٨٨، ص ١٤٢

٢- الرائحة:

تتميـز بـرائحة ما يبع فى الدكاكين فى الزقاق وتوحى بصغر المكان فى أبعاده ولكن يتسع فى معناه وما يحتوية من مجتمع.

٣- الأشخاص

لاحظـت عـدم وجـود أشخاص كثيرة بخلاف مناطق بين القصرين وقصر الشوق، والأشخاص جالسين أمام دكاكينهم. شكل (٤-١٠٥)

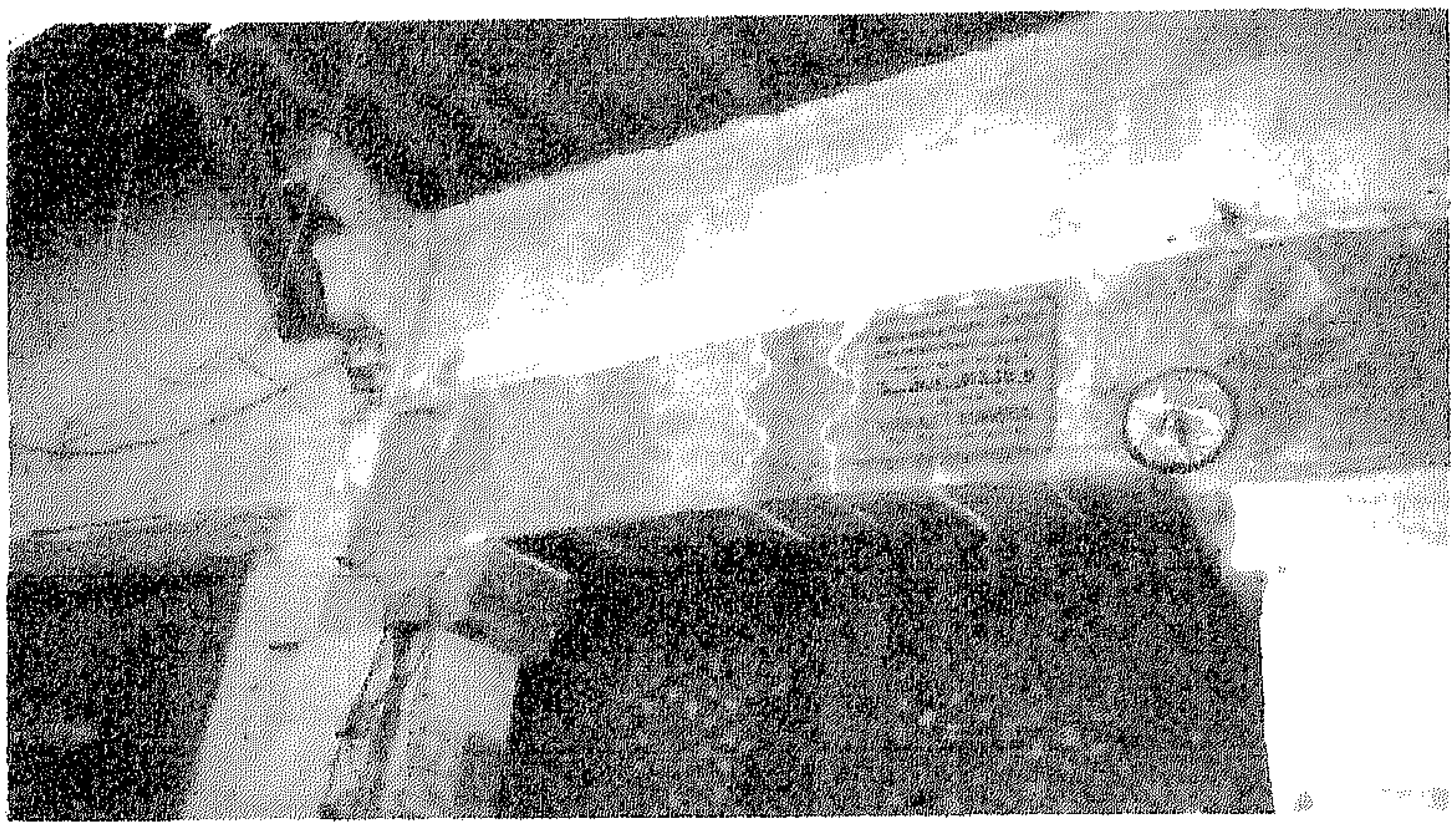


شكل (٤-١٠٥)

الأشخاص فى زقاق المدق (الباحث)

٤- الألوان:

كســائر المناطق تسود الألوان الرمادية ولكن لاحظت وجود مشربية لــونها بنى غامق ولكن يوجد شئ عجيب الألوان الرمادية فاتحه وليست داكنه كأنها تميز باللون المختلف شكل (٤-١٠٦).

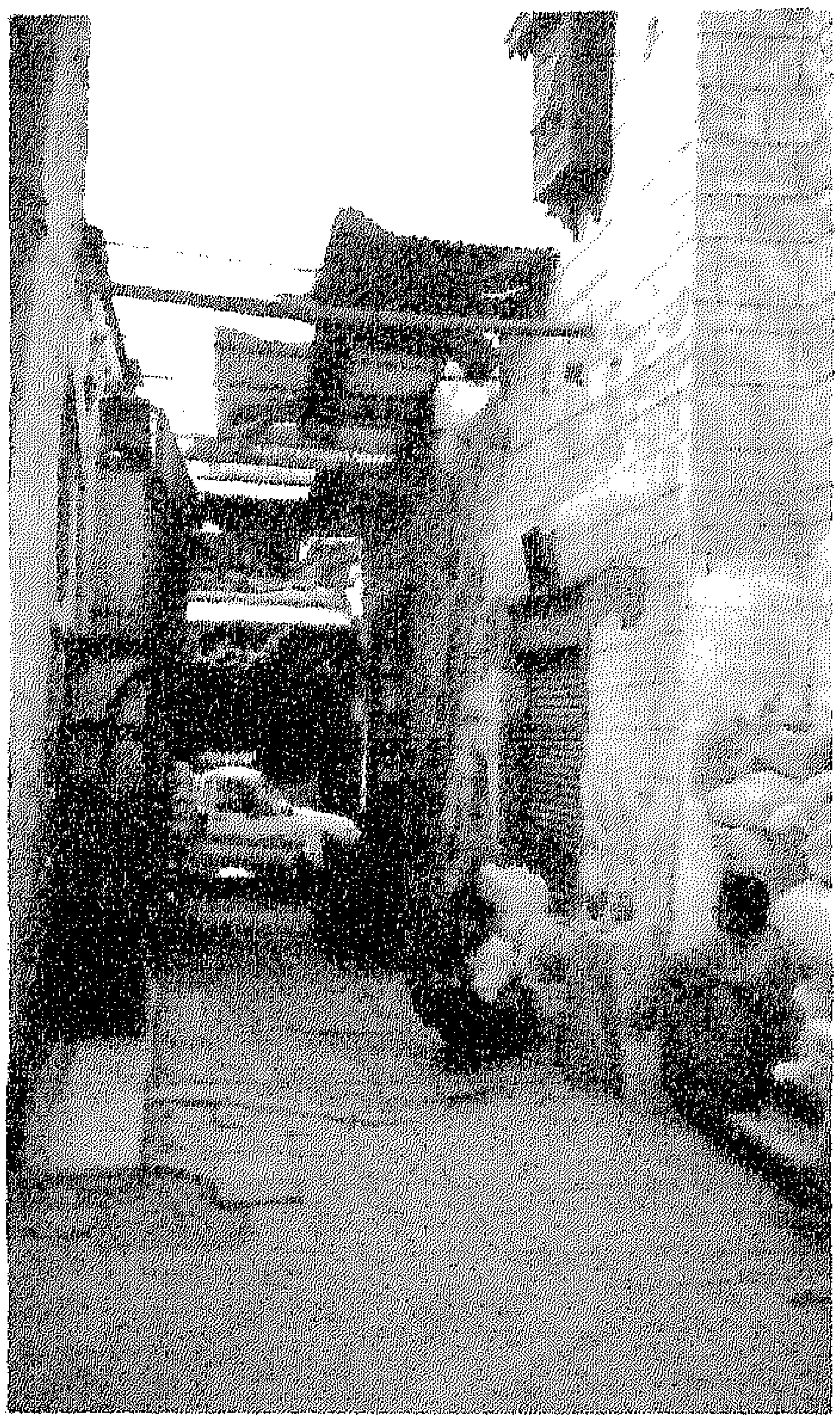


شكل (٤-١٠٦)

الألوان فى زقاق المدق (الباحث)

٥- البيوت

يــوجد عدد قليل من البيوت فى الزقاق ويمتاز القليل منها بالمشربيات شكل (٤-١٠٧).



شكل (٤-١٠٧)

البيوت فى زقاق المدق (الباحث)

٦- الممرات:

يتميز بممر ضيق عرضه، متر تقريباً وطوله ٥ متر تقريباً ثم ينحرف الميناء مؤدياً إلى سلم يؤدى إلى نهاية مغلقة شكل (٤-١٠٨).



شكل (٤-١٠٨)

الممرات فى زقاق المدق (الباحث)

٧- الملمس *Texture*:

ملمـــس الحـــوائط والأرضـــيات والبيوت والدكاكين يتميز بالتعرجات والخشونة.

٨- التشكيل:

يظهـــر الـــبارز والغاطس فى واجهات البيوت والدكاكين ونجد علامة الكتل حول السلم المؤدى إلى نهاية مغلقة فالكتل غير متساوية شكل (٤-١٠٩).



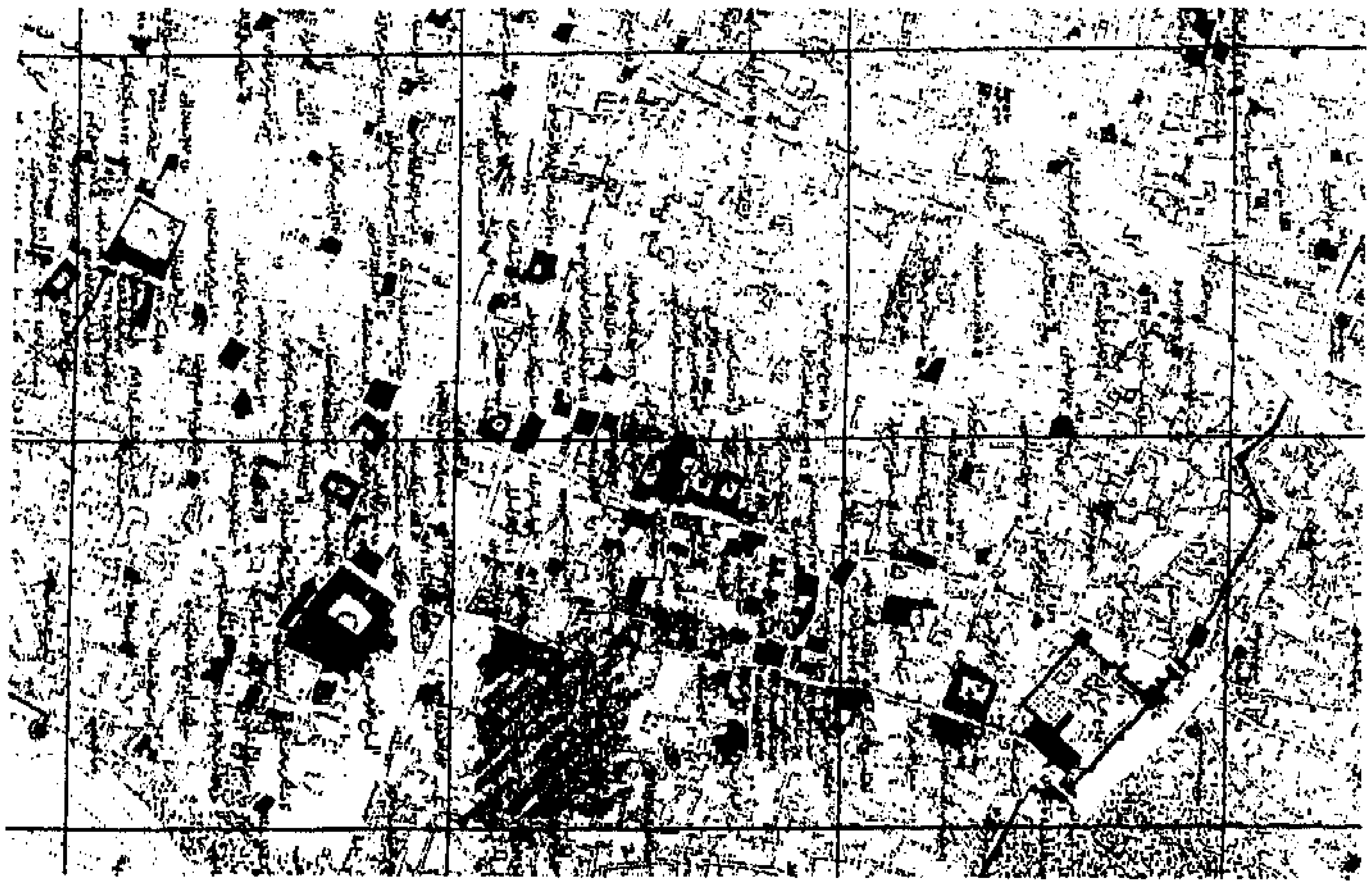
شكل (٤-٩-١٠٩)

الملمس والتشكيل فى زقاق المدق. (الباحث)

٩- الأرضيات:

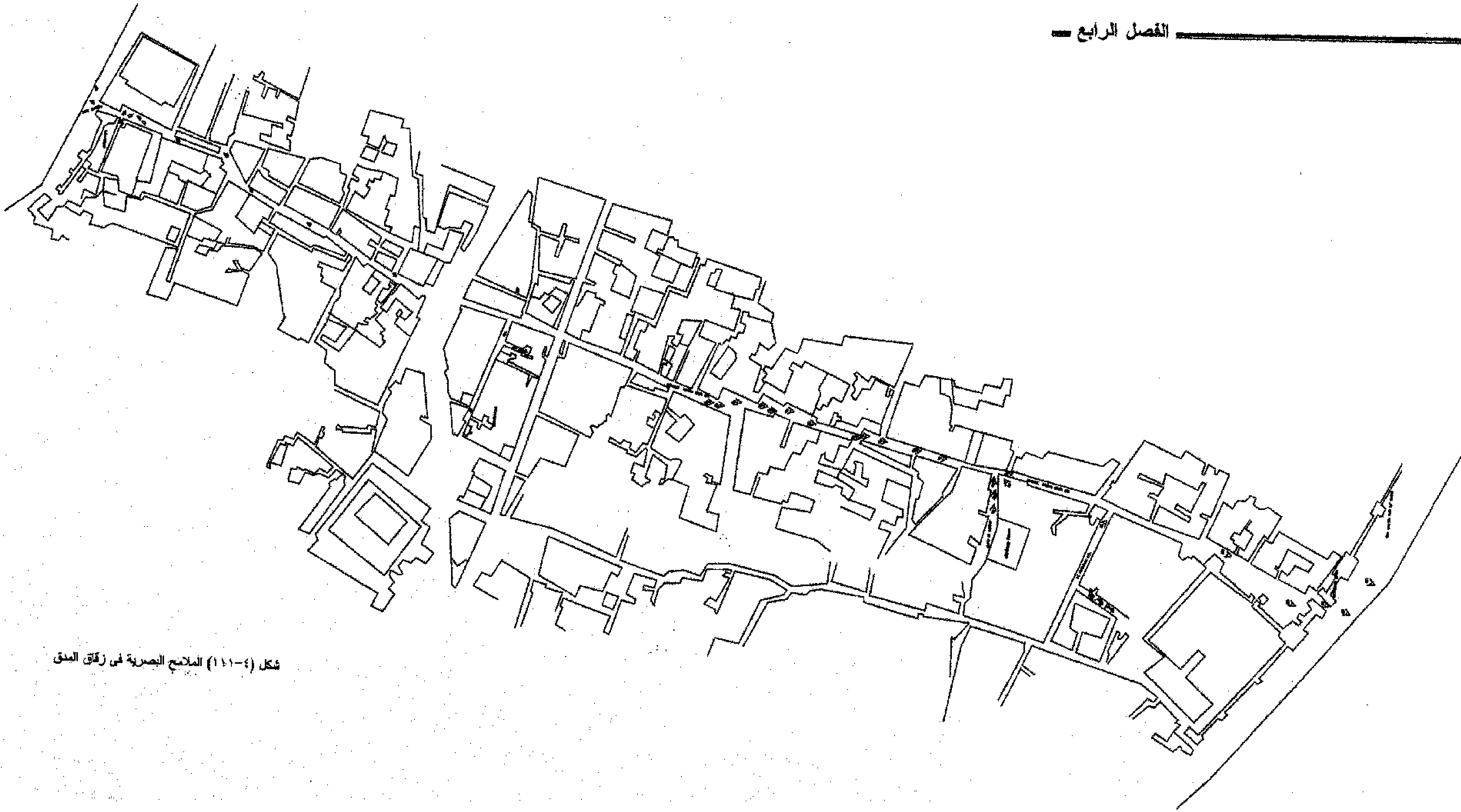
الأرضيات عبارة عن طوب والسلم من الحجر.

(ب) الملامح البصرية للمكان الروائى فى المكان الواقعى شكل (٤-١١٠):



شكل (٤-١١٠) توضيح مكان الدراسة

بدراسة خريطة موقع القاهرة القديمة والتوصل إلى موقع زقاق المدق فهو متفرع من الصناديقية ونجد، المكان محاكى للمكان الروائى من حيث تشابه الزقاق ولكن لا يوجد قهوة كما ذكر فى الرواية وبه سلم من الحجر يؤدى إلى نهاية مغلقة.



شكل (٤-١١١) الملامح البصرية في زقاق المدق

٦/٤- الوضع الحالى فى الرواية من خلال منظور معمارى وعمرانى.

يتقدم الزمن داخل الرواية، وتتسع المساحة التى تظهر من المدينة ومن خلال وصف نجيب محفوظ، تسجل الرواية ملامح القاهرة التى تغير الكثير منها الآن، بدءاً من بيت أسرة أحمد عبد الجواد، الذى كان يعد نموذجاً لسكن الأسر المتوسطة فى القاهرة القديمة، اختفى ذلك تماماً الآن، وحلت المبانى ذات الطوابق المتعددة، وحتى المقاهى التى أزيل بعضها، وأسماء الشوارع التى تغيرت ثم وصف وسائل المواصلات انقرضت مثل "سوارس" التى يتردد ذكرها عدة مرات و"سوارس" كانت عربات تجرها الخيول يمتلكها يونانى وقد ظلت حتى بداية الخمسينيات، كما يذكر بعض معالم التطور بالمدينة، مثل إدخال مواسير المياه، لقد وصف نجيب محفوظ الخطوط العريضة لمدينة القاهرة بدقة، ولكنه لم يلتزم هذه الدقة عند التطرق إلى التفاصيل، ولكن الذ لا شك فيه أنه استطاع من خلال تركيزه على الحياة الداخلية للشخصيات أن يجسد أسلوب الحياة القاهرة والذى ساد فترة طويلة، ولا تزال بقاياه فى حياتنا شكل (٤-١١٢ أ، ب).



شكل (٤-١١٢ أ، ب)

المقارنة بين القصبة فى الوضع السابق والوضع الحالى

٤/٧- ملخص للعناصر التى تؤثر على العمارة والأدب:

تم تفريغ النتائج فى جدول التحليلات الذى تم من خلال عرض العوامل التى ساعدت فى قراءة الرواية من خلال منظور معمارى وعمرانى والتى أثرت على العلاقة بين العمارة والأدب.

ويظهر الجدول (٤-١١٣) مدى قوة العلاقة العمارة والأدب فى الخمس أعمال أدبية.

العناصر المستخدمة فى إعادة قراءة الرواية من خلال منظور معمارى وعمرانى / الروايات			بين القصرين	قصر الشوق	السكرية	خان الخليلى	زقاق المدق
قراءة أو رصد المفردات المعمارية والعمرانية فى الرواية			●	◓	●	●	◓
مدى محاكاة المكان الروائى للواقع المعمارى والعمرانى	أ- تحليل المكان الواقعى للرواية	الضوء	●	◓	●	●	●
		الرائحة	●	●	○	●	●
		الأشخاص	◓	●	○	●	●
		الألوان	●	○	◓	●	●
		البيوت	◓	○	◓	◓	●
		الممرات	●	●	●	●	●
		الملمس Texture	●	◓	●	◓	●
		التشكيل والإنشاء	◓	○	●	◓	●
		أرضيات	○	○	●	◓	●
	ب- الملامح البصرية للمكان الروائى فى المكان الواقعى		●	◓	●	●	●
الوضع الحالى فى الرواية من خلال منظور معمارى وعمرانى			●	○	●	●	◓

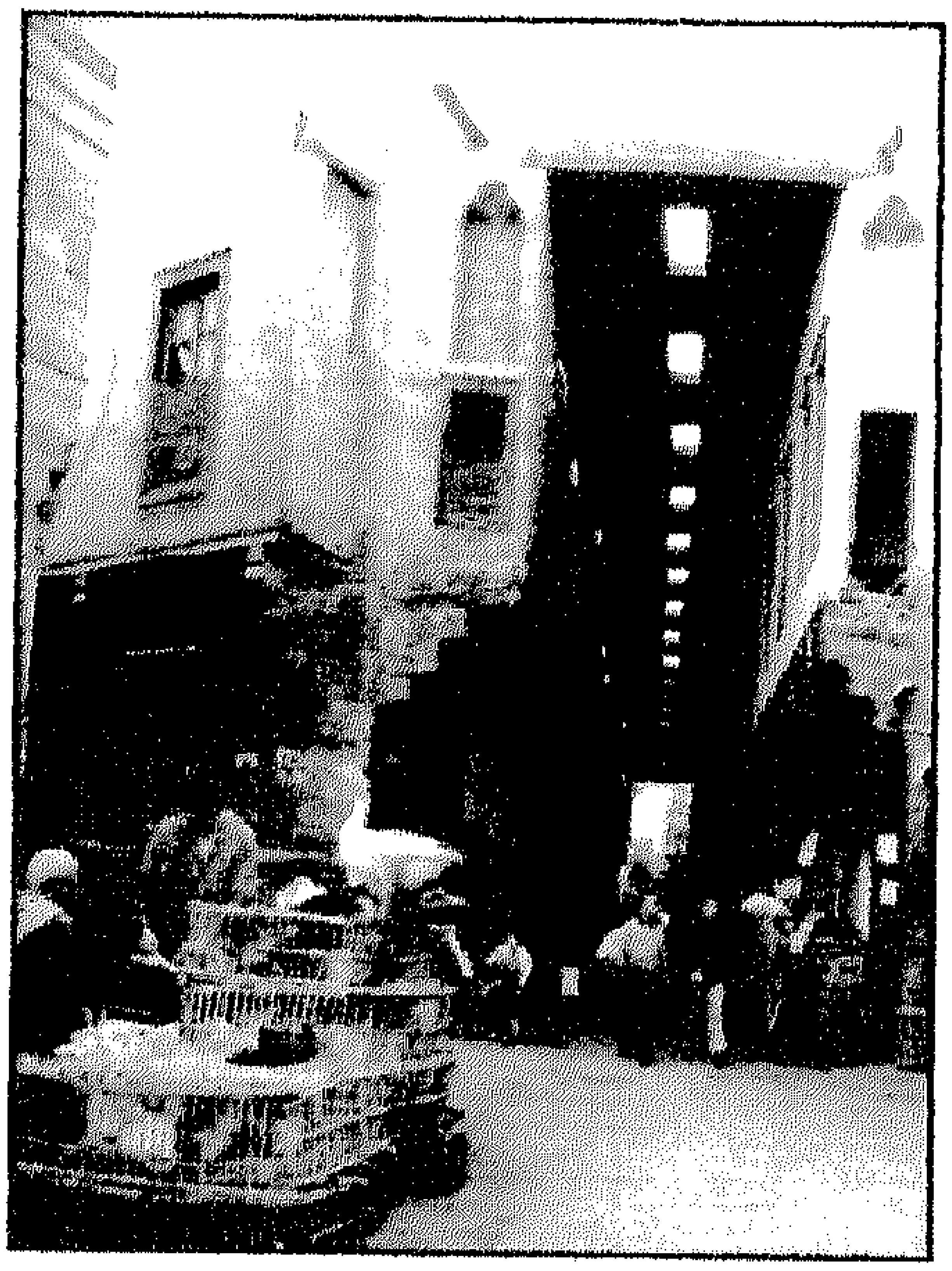
شكل (٤-١١٣)

جدول يوضح علاقة العمارة والأدب

● علاقة قوية بين العمارة والأدب.

◓ علاقة متوسطة بين العمارة والأدب.

○ علاقة ضعيفة بين العمارة والأدب.



المقدمة

الباب الأول: الخلفية النظرية والتاريخية للإنسان والمكان في العمارة والأدب

الفصل الأول: الخلفية النظرية – الإنسان والمكان في العمارة والأدب

الفصل الثاني: الخلفية التاريخية – الإنسان والمكان في العمارة والأدب

الباب الثاني: إعادة رصد وإستقراء العلاقة بين العمارة والأدب المصري المعاصر

الفصل الثالث: مداخل نظرية لإعادة استقراء العلاقة التبدالية بين العمارة والأدب

الفصل الرابع: إعادة قراءة الرواية من خلال منظور معماري وعمراني

الخاتمة (النتائج والتوصيات)

الخاتمة

يمكن طرح النتائج التي تم التوصل إليها من خلال الدراسة البحثية على عدة مستويات، فيتم أولا تناول النتائج التي تم التوصل إليها من خلال المحور النظري للدراسة ، ثم يتم استعراض النتائج التي تم التوصل إليها من خلال العمل التحليلي والميداني ، ثم سيتم استعراض النتائج العامة للدراسة البحثية ، ويتم عرض مجموعة النتائج المشار إليها على النحو التالي :

١- نتائج المحور النظري :

من خلال استعراض المحور النظري للدراسة والذي تم تناوله في الفصول من الأول وحتى الثاني ، والتي تم فيها رصد الخلفية النظرية والتاريخية للعلاقة بين الإنسان والمكان في العمارة والأدب ، يمكن استخلاص مجموعة من النتائج يتركز في النقاط التالية :

هناك علاقة تبادلية بين الثقافة والمجتمع والعمران عبر الفترات الزمنية المختلفة .

- العمارة تتحمل مدلولات ورموز ومعاني أو ورائها قصة تحكيها فيجعل للعمارة بعد أدبي .
- يمكن النظر للبيئة العمرانية على أنها وعاء ثقافي يحوي الإنسان كعنصر أساسي وما يحمله من ثقافة وأدب يتفاعل فيفرز علاقة بين العمارة والعمران والأدب .
- حفظ الهوية المصرية في العمارة والأدب متمثل في الفترة الفرعونية والأغريقية والقبطية والإسلامية حتى مرحلة الحملة الفرنسية .
- تبدأ مرحلة فقدان الهوية المصرية حتى بداية مرحلة ما بعد الحداثة وبدأت المحاولة لتأكيد الشخصية القومية وإيجاد طابع أو هوية تمثل الكيان المصري حتى عصرنا الحالي .

٢- نتائج المحور التطبيقي :

- بعد دراسة المحور التطبيقي للدراسة ، والذي تم استعراضه في الفصلين الثالث والرابع ، والذين تم فيهما بلورة إعادة رصد واستقراء العلاقة بين العمارة والأدب من خلال إعادة قراءة الرواية من خلال منظور معماري عمراني ، يمكن استخلاص مجموعة من النتائج وتركيزها :

- أن تكون البيئة العمرانية التي تتناولها الأعمال الأدبية والتي تم دراسة وتحليل معاني المفردات المعمارية والعمرانية الخاصة بها من النتاج الشعبي الناتج عن الوعي الجماعي .
- أن تكون لهذه البنية العمرانية جذور تاريخية ذات تواصل يتم خلالها تناقل أو توارث التقاليد والقيم .
- أن تحتوي منطقة الدراسة على مباني ذات أهمية معمارية أو تاريخية.
- أن تحتوي الأعمال الأدبية على أماكن محاكية للواقع المعماري والعمراني تحتوي على مفردات معمارية وعمرانية .

النتائج العامة للدراسة :

بعد الاستعراض الشامل للدراسة لمحوريها النظري والتطبيقي ، يمكن استخلاص مجموعة من النتائج العامة للدراسة والتي يمكن تركيزها في النقاط التالية :

- المجتمع والعمران يكون العمران انعكاس لقيم وملامح المجتمع ، وأداة لتنمية والتطوير المجتمع كذلك .
- العلاقة بين العمارة والأدب هي علاقة قديمة نابعة من الحضارة المصرية الفرعونية القديمة حيث تتمثل العمارة في عمارة الموتى والأدب في كتاب الموتى أو نصوص نقشت على جدران المعابد فجعلت للعمارة معنى فهمنا من خلاله هدف بنائها حتى الوصول إلى الحضارة الإسلامية وتظهر العلاقة بين العمارة والأدب متمثلة في تأثير القرآن الكريم في شكل النتاج البنائي من مساجد، ومساكن لها خصوصية بناء .
- إعادة قراءة الرواية من خلال منظور معماري وعمراني رصدت مدى تأثير التغيرات العمرانية بمرور الزمن الذى يؤثر على المنتج الثقافي والذي يؤثر بالتالي على الإنسان فيجعله يفرز عمارة مختلفة وبذلك نجد العلاقة تبادلية .

٣- المجالات البحثية المستقبلية :

تمثل الدراسة محاولة مبدئية لرصد العلاقة التبادلية بين الإنسان والمكان في العمارة والأدب في ضوء محددات مقياس العمل البحثي الفردي ، جزء محدد من البنية العمرانية في مصر ، وكذلك شريحة معينة من المجتمع

المصري في فترة زمنية معينة ، التي تظهر في الأعمال الأدبية التي تناولها البحث في الجانب التطبيقي مجرد مؤشرات لإعادة استقراء العلاقة بين العمارة والأدب ، ومن ثم يمكن الخروج منها بمجموعة من الأفكار والطروح التي تفتح المجال لعدد من الدراسات البحثية المستقبلية لتناول أبعاد العلاقة بين الإنسان والمكان في العمارة والأدب المصري ، ويمكن تركيز أهمية توصيات الدراسة في النقاط التالية :

- إعادة إحياء الاهتمام بتطوير البيئة العمرانية المتدهورة لكي لا تؤثر على الكيان الثقافي فينتج عنه تدهور المناطق التراثية الثقافية التي تحمل تاريخ ومعاني العمارة والعمران المصري .
- الاهتمام بدراسة تأثير الأعمال الأدبية المتمثلة في الروايات والموروثات الشعبية من أساطير على الأعمال المعمارية والمعاريين وكيف أثرت على النتاج البنائي الثقافي، ودراسة الأسطورة ومدى ارتباطها وعلاقتها بالمكان المعمارى.
- دراسة العناصر المشتركة في العمارة والأدب مثل النقد المعماري والنقد الأدبي .
- دراسة العمارة الادبية *Literaturity Architecture* المعنى الذي يحمله المبنى سواء كان تاريخي أو معاصر .
- دراسة المدينة في الرواية .
- محاكاة المكان الواقعي للرواية .
- دراسة بيئات عمرانية مختلفة تحمل معاني تراثية مثل : الواحات .
- دراسة العلاقة بين العمارة والذاكرة كدور العمارة كحاملة للمعنى وكموئل للذاكرة الجمعية.
- دراسة الحواديت كأفكار للمشروعات وهل هى "العمارة حواديت"

المراجع العربية :

١- أ. ج سبنسر، الموتى وعالمهم فى مصر القديمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٧.

٢- ابن خلدون، المقدمة، طبع بمكتبة المثنى ، بغداد.

٣- أبـو زيد راجح، ورقة بحثية مقدمة للندوة العلمية عن المعمارى الرائد حسن فتحى.

٤- أتحدث إليكم، حوارات مع نجيب محفوظ، دار العودة، بيروت.

٥- أحمـد إبراهيم الهوارى، نقد المجتمع فى حديث عيسى بن هشام، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة ٢٠٠١.

٦- أشـرف كامل بطرس، فى الثقافة والعمارة، منهج لرصد العلاقة التبادليـة ، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الهندسة – جامعة القاهرة – كلية الهندسة – قسم الهندسة المعمارية، ١٩٩٢.

٧- اندريـه ميكـيل: الفن الروائى عند نجيب محفوظ، الثقافة يوليو ١٩٧٨.

٨- أيمن فؤاد سيد، التطور العمرانى لمدينة القاهرة منذ نشأتها وحتى الآن – الدار المصرية اللبنانية.

٩- بيل شول، إدبتيت، سرقوة الهرم الأكبر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٣.

١٠- تقـى الدين المقريزى، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار ، الجزء الثانى ، بولاق ، ١٨٥٤.

١١- توفيق أحمد عبد الجواد، العمارة الإسلامية فكر وحضارة ، مكتبة الأنجلو المصرية.

١٢- توفـيق أحمـد عبد الجواد، العمارة وحضارة مصر الفرعونية، مكتبة الأنجلو المصرية.

١٣- توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر، مكتبة الآداب، ١٩٨٢.

١٤- توماس كون، بنية الثورات العلمية، ترجمة شوقى جلال، المجلس الوطنـى للـثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة ١٦٨، الكويت،

ديسمبر ١٩٩٢.

١٥- جابـــر عصـــفور، زمن الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، القاهرة، ٢٠٠.

١٦- جريدة الأهرام، ١٩٦٩/١/٣١

١٧- جمـــال الغيطانـــى، ملامـــح القاهرة فى ألف سنة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، ٢٠٠١.

١٨- جمال حمدان، شخصية مصر- دراسة فى عبقرية المكان، الجزء الأول، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٤.

١٩- جمـــيل عبد القادر، عمارة الأرض فى الإسلام، دار القبلة للثقافة الإسلامية، جدة، ١٩٩٢.

٢٠- جـــيلان جبـــريل ، العلاقة التبادلية بين العمارة والفن التشكيلى، رســـالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة - كلية الهندسة - قسم الهندسة المعمارية، ١٩٩٩.

٢١- حسن فتحي، العمارة والبيئة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧.

٢٢- حســـين فوزى النجار، التاريخ والسير، مكتبة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أكتوبر ١٩٩٨.

٢٣- حســـين مؤنس عن "جاستون فيت" المساجد، سلسلة عالم المعرفة، العـــدد ٣٧ ، المجلـــس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير ١٩٨١.

٢٤- حوار للكاتب محمد جبريل مع نجيب محفوظ

٢٥- خالد عزب، فقه العمارة الإسلامية، دار النشر للجامعات، ١٩٩٧.

٢٦- خالديـــزل، العلاقـــة بين القيم وصياغة المفاهيم الحاكمة، رسالة ماجســـتير غير منشورة ، جامعة القاهرة - كلية الهندسة - قسم الهندسة المعمارية ، ٢٠٠١.

٢٧- رغـــد مفـــيد محمد، ثقافة المجتمعات وعمران المناطق ذات القيم التـــراثية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الهندسة - جامعة القاهرة، ١٩٩٦.

٢٨- رفعـــة الجادرجـــي، مجلـــة البناء، السنة الثانية، ع ١٢، المملكة

السعودية.

٢٩- رونالد ليوكوك، الحفاظ على القاهرة الإسلامية، ورقة بحثية، ندوة تحديات التوسع العمرانى، القاهرة، ١٩٨٤.

٣٠- زكـــى نجيب محمود، ثقافتنا فى مواجهة العصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٣١- ســفتيلانا باتسييفا، ترجمة رضوان إبراهيم، العمران البشري فى مقدمة ابن خلدون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦ .

٣٢- ســليمان مظهــر ، أساطير من الشرق ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الألف كتاب الثانى ٢٤٧ ، القاهرة ، ١٩٩٧.

٣٣- ســيد التونى، عن الثقافة والعمارة مطارحات، مجلة قسم الهندسة المعماريــة – قســم الهندسة المعمارية – كلية الهندسة – جامعة القاهرة، ع، ١٩٨٨.

٣٤- ســيد التونــى، عن الطابع المعمارى والعمرانى لمناطق التعمير الجديدة فى مصر، المؤتمر الإقليمي للمعماريين، ورقة بحثية ١٦، الاتحاد الدولى للمعماريين، القاهرة، ديسمبر، ١٩٨٣.

٣٥- شادى الغضبان، العمارة المحلية جذور وآفاق، مجلة عالم البناء، ع (٦٩)، القاهرة، ١٩٨٦.

٣٦- شــحاته عيسى إبراهيم، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١.

٣٧- صـــالح بن علي الهذلول، المدينة العربية الإسلامية، أثر التشريع فـــى تكـــوين البيـــئة العمرانية، دار السهن ، الرياض ، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٤.

٣٨- صـــلاح صالح، قضايا المكان الروائى فى الأدب المعاصر، دار شرقيان للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٩٧.

٣٩- عـــباس الطرابيلى، أحياء القاهرة المحروسة- خطط الطرابيلى، الدار المصرية اللبنانية، ٢٠٠٣.

٤٠- عباس الطرابيلى، شوارع لها تاريخ، الدار المصرية اللبنانية.

٤١- عبد الباقى إبراهيم، المعماريون العرب - حسن فتحي، مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية، القاهرة ١٩٨٧.

٤٢- عبد الباقى إبراهيم، المنظور الإسلامى للنظرية الإسلامية، مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية، ١٩٨٦.

٤٣- عبد الباقى إبراهيم، تأصيل القيم الحضارية فى بناء المدينة الإسلامية المعاصرة، مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية ، القاهرة ، ١٩٨٢.

٤٤- عبد الباقى إبراهيم، حازم محمد إبراهيم، المنظور التاريخيى للعمارة فى المشرق العربى، مركز الدراسات التخطيطة والمعمارية، القاهرة ١٩٨٧.

٤٥- عبد الحليم إبراهيم وآخرون ، تحسين بنية المجتمعات العمرانية المتهالكة، أكاديمية البحث العلمي بالاشتراك مع هيئة بحوث الإسكان والبناء والتخطيط العمراني، القاهرة، ١٩٩١.

٤٦- عبد الحليم إبراهيم، التحولات فى العمارة والعمران، المشاريع العامة والمحاولات الخاصة، ورقة بحثية،، ندوة تحديات التوسع العمرانى، القاهرة، ١٩٨٤.

٤٧- عبد الحميد محمود سعد، دراسات فى علم الاجتماع الثقافى، نهضة الشرق، القاهرة ، ١٩٨٠.

٤٨- عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، مكتبة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مايو ١٩٩٧.

٤٩- عبد المنعم ابو بكر، أخناتون، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، القاهرة، ١٩٦١.

٥٠- غريب محمد سيد، وآخرون، مجتمع القرية- دراسات وبحوث، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٨٧.

٥١- فرانكلين باومر، الفكر الأوروبى الحديث، القرن السابع عشر، ترجمة أحمد حمدى محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الألف كتاب الثانى ٤٨ ، القاهرة، ١٩٨٧.

٥٢- فريد الشافعى، العمارة العربية فى مصر الإسلامية، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٠.

٥٣- فوزى العنتيل ، بين الفولكلور والثقافة الشعبية، هيئة الكتاب.

٥٤- فوزي العنتيل، عالم الحكايات الشعبية، مكتبة الدراسات الشعبية، مارس، ١٩٩٩، ص ١٥٦.

٥٥- قاسم عبده قاسم، بين التاريخ والفولكلور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يناير ١٩٩٧.

٥٦- القاهرة العظمى مدينة ألف ليلة - الجديد (مجلة) ١/٥/١٩٧٥

٥٧- كليرلالويت، الأدب المصري القديم، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٢.

٥٨- كمال التابعي، القيم والتنمية الريفية، مكتبة نهضة الشرق، جامعة القاهرة، ١٩٨٦.

٥٩- محمد الجوهرى، وآخرون، دراسات فى علم الفولكلور، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٢.

٦٠- محمد جبريل، مصر المكان، دراسات فى القصة والرواية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، فبراير، ١٩٩٨، ص ١٤.

٦١- محمد حسن غامرى، ثقافة الفقر، المركز العربي للنشر، الإسكندرية، ١٩٨٠.

٦٢- محمد عاطف غيث، قاموس علم الاجتماع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩.

٦٣- محمد عبد الستار عثمان: المدينة الإسلامية، عالم المعرفة.

٦٤- محمد على كبسى ، الثقافة بين إشكالية التجانس والتمايز، مجلة دراسات عربية، العدد ٤، فبراير ١٩٨٤.

٦٥- محمد فوزى العنتيل، الفولكلور ما هو؟ دراسات فى التراث الشعبي، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٧.

٦٦- محمود فهمى الكردي، تأثير أنماط العمران على تشكيل بعض عناصر الثقافة الشعبية، دراسة ميدانية لسياقات اجتماعية متباينة بمصر، تقارير بحث - التراث والتغير الاجتماعى، الكتاب السادس ، مطبوعات مركز البحوث والدراسات الاجتماعية - كلية الآداب - جامعة القاهرة، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٢.

٦٧- منـــى سراج الدين، وآخرين: القاهرة ١٨٠٠ – ٢٠٠٠، تخطيط العاصـــمة فـــى إطار تاريخ مصر وتطورها، ورقة بحثية، ندوة تحديات التوسع العمرانى، القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٣٥ .

٦٨- الموسوعة المصرية، تاريخ مصر القديمة وآثارها، الجزء الأول.

٦٩- الـــن جاردنـــر، مصر الفراعنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧.

٧٠- ناصـــر الرباط، ثقافة البناء وبناء الثقافة، بحوث ومقالات فى نقد وتاريخ العمارة ١٩٨٥ – ٢٠٠٠، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠٠٢.

٧١- نـــور شريف، المرأة فى ثلاثية نجيب محفوظ، عالم الفكر، المجلد السابع، العدد الأول.

٧٢- هـــناء محمود شكرى، مجتمع الحارة كأداة للتشكيل العمراني فى المجتمعات الجديدة فى مصر، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الهندسة، جامعة القاهرة، ١٩٧٨.

المراجع الأجنبية :

1- *Andre Raymond, the glory of Cairo, the American university in Cairo press, 2002*

2- *Boghdady, M., changing ideals in Architecture, Al Azhar engineering third international conference, Cairo, Decemmber 1993.*

3- *Caroline williams, Islamic Monuments in Cairo, the Americen University in Cairo press, 2002.*

4- *coate, L.E. etal, organization paradigm shifts, national associations of college and university business offices, washington, d.c, 1996,. P.1.*

5- *Hassan Fathy, Architecture For the poor, the American University in Cairo press, Egypt, 1989.*

6- *Helmy, S., paradigms in Architecture, Al Azhar Engineering third international conference Cairo, December 1993.*

7- *Massimo capuni, Christian Egypt, The American University in Cairo press.*

8- *Risebero, B, m the story of western Architecture, MIT press, Cambridge Massachusetts, 1985.*

9- *Rosenthal, M, and P. rudin, A dictionary of philosophy, publishing progress publishers, Moscow, 1967*

10- *Stephen, C.R, The Seven habits of highly effective peop.*

11- *Vitruvius, The Ten books on Architecture, Translated by: Morris hicky Morgan Dover publications Inc., New york.*

12- Frnak ,Ellen eve,Literary Architecture , University of California,Press London,1979.

13- Apelian, Colette,The Walled Arab City in literature,architecture, and history,Mar.2002.

14-Literature &Product,interiors,Nov.2000.

Web sites:
1-www.cyberschool.k12.or.us/fuller/blt/lessons/lessons

/html.com.

2- www.archnet.org.

3- www.greatbuilding.com.

Chapter two: re – observation and investigation for the relation between architecture and contemporary Egyptian literature consists of:

Section three: different theoretical approaches to re-investigate the interrelation between architecture and literature

This section discusses the main points of the interrelation between architecture and literature by reviewing different theoretical trends.

Section four: re-reading novel from an architectural and urban perspective

This section concentrates on the study of architectural and urban meanings in Egyptian novel and the simulation of narrative place to physical place as well as the comparison between the actual place and the place at time of novel.

Conclusions: findings and recommendations

The study concludes with a set of findings and recommendations as well as suggestions for further studies about architecture and literature.

The research focuses on the importance of the role of the man and place relation in the formation of the Egyptian built environment. This environment has witnessed many changes through years and till the contemporary era; changes that have affected the interrelation between architecture and literature.

the architecture of temples in ancient Egypt and its relation with the book of the dead as well as the church architecture.

The research consists of an introduction, two chapters, results and recommendations. The study has the following structure:

Introduction:

The introduction presents the problem statement, research objectives, adopted methodology and the components of the study.

Chapter one: the theoretical and historical background of man and place in architecture and literature consists of:

Section one: the theoretical background of man and place in architecture and literature

This section defines the basic concepts as well as the interrelation between culture, society and physical environment as an effective factor in the relation between architecture and literature.

Section two: the historical background of man and place in architecture and literature

This section studies the Egyptian model of the interrelation between architecture and literature by monitoring the circumstances shaping the literary and built product, as a cultural content conserving the Egyptian identity from prehistory to the contemporary period.

Human and Place
in the recent Egypt Architecture and literature

By

Walaa Ahmed El-Sayed Mohamed Nour

A thesis submitted in fulfillment of the requirement of the
M. Sc. degree in Architecture

Architectural Department, Faculty of Engineering,
Ain Shams University, Cairo, EGYPT, 2004.

ABSTRACT:

Recently, increasing attention has been paid to the locality of culture. This recognition of local cultural and literary entities can be considered as a reaction against globalization. Within this framework, this study attempts to monitor the interrelation between literature as a cultural product of human groups and architecture as a built product of these groups based on their sense of place and space that can be considered as a result of interaction between society and physical environment.

This dissertation investigates also the interrelation between the novel as a literary description for the place of events and the building as an architectural product with value increasing when related to cultural and social dimensions, not considered only as functional building, but considered as a narrative building or as a building related to a certain or literary pattern of a specific age or period, like

Ain Shams University
Faculty of engineering
Department of architecture

Human and place in the recent Egyptian Architecture and literature

Thesis by

Arch. Walaa Ahmed El Sayed Mohamed Nour

Submitted for the degree of
Master of Science degree in architecture

Under the supervision of

Prof. Yasser Mohammed Mansour

professor of architecture,
Faculty of engineering
Ain Shams University

2004

Ain Shams University
Faculty of engineering
Department of architecture

Human and place in the recent Egyptian Architecture and literature

Thesis by

Arch. Walaa Ahmed El Sayed Mohamed Nour

Submitted for the degree of
Master of Science degree in architecture

2004

Ain Shams University
Faculty of engineering
Department of architecture

Human and place in the recent Egyptian Architecture and literature

Thesis by

Arch. Walaa Ahmed El Sayed Mohamed Nour

Submitted for the degree of
Master of Science degree in architecture

2004